

# **Artistas Unidos - *e pluribus unum***

**Fernando António de Matos Almeida Rodrigues**

**Relatório de Estágio de Mestrado em Artes Cénicas**

**Março de 2016**

Relatório de Estágio apresentado para cumprimento dos requisitos necessários  
à obtenção do grau de Mestre em Artes Cénicas realizado sob a orientação  
científica da Doutora Cláudia Madeira

*Para o meu Pai*

## **AGRADECIMENTOS**

Ao longo deste sinuoso percurso foram muitos os obstáculos que me saltaram ao caminho. Não obstante, não me foi permitido ultrapassá-los sozinho. E é, exactamente, para todos aqueles que me acompanharam nesta viagem que endereço o meu sincero, obrigado!

Em primeiro lugar, à minha orientadora, a Doutora Cláudia Madeira, pela orientação, colaboração e disponibilidade.

Agradeço a Jorge Silva Melo pela sua preciosa ajuda, e que sem hesitação me acolheu, confiando no meu trabalho de observação colaborante ao longo dos três meses de estágio. Agradeço-lhe a disponibilidade e por ter contribuído para o meu amadurecimento profissional e pessoal.

Agradeço também a todos os elementos dos Artistas Unidos que desde o primeiro dia me acompanharam, fazendo com que me sentisse em casa. À Andreia Bento, ao Pedro Carraca, ao António Simão, ao João Meireles, ao João Chicó, ao Miguel Matos, à Rita Lopes Alves, ao Thomas Kahrel, à Diana Santos e à Palmira da Conceição pela calorosa recepção, pelo auxílio necessário para a boa concretização das actividades que me eram solicitadas, e pela ajuda neste processo de escrita, fornecendo algumas informações importantes para chegar a determinadas conclusões.

Obrigado à Alexandra Sargento, minha mulher, grande impulsionadora desta minha aventura e companheira de todos os dias, os bons e os maus, às minhas filhas Marta e Simone, aos meus pais, à minha irmã e à minha sobrinha, pela compreensão, zelo, cuidado, ajuda, sacrifícios, carinho, apoio e força que me deram para chegar até aqui e por acreditarem em mim. E, por último, aos meus amigos e amigas, porque a vida faria menos sentido sem a vossa amizade e presença.

Fernando Rodrigues

**ARTISTAS UNIDOS – *E PLURIBUS UNUM***

**RELATÓRIO DE ESTÁGIO**

**FERNANDO ANTÓNIO DE MATOS ALMEIDA RODRIGUES**

**RESUMO**

**PALAVRAS-CHAVE:** Artistas Unidos, Director Teatral, Jorge Silva Melo, Teatro

A elaboração do presente documento, cujo objecto foi analisar a companhia de teatro Artistas Unidos, teve por base, para além das leituras e do material bibliográfico citado, a recolha de informação, as entrevistas efectuadas, a observação e a praxis resultantes da frequência de um estágio curricular efectuado no âmbito do Mestrado em Artes Cénicas, da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, e que, decorreu nos Artistas Unidos - Produção e Realização de Cinema, Teatro e Outros Espectáculos Artísticos, Lda. O estágio teve uma duração de 400 horas, no período compreendido entre os dias 4 de Maio e 31 de Julho de 2015.

**ARTISTAS UNIDOS – *E PLURIBUS UNUM***

**TRAINEESHIP REPORT**

**FERNANDO ANTÓNIO DE MATOS ALMEIDA RODRIGUES**

**ABSTRACT**

**KEYWORDS:** Artistas Unidos, Jorge Silva Melo, Theatre, Theatrical Director

The preparation of this document was based, in addition to readings and cited bibliographic material, in the collection of information, interviews, observation and praxis resulting from the frequency of a traineeship carried out within the Course of Master in Performing Arts, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, which took place in the Artistas Unidos - Produção e Realização de Cinema, Teatro e Outros Espectáculos Artísticos, Ld. The stage lasted 400 hours and took place in the period between the 4<sup>th</sup> of May and the 31<sup>th</sup> of July 2015.



## ÍNDICE

<b>INTRODUÇÃO .....</b>	<b>1</b>
<b>1. ARTISTAS UNIDOS - EMPRESA E COMPANHIA DE TEATRO .....</b>	<b>3</b>
1.1 Jorge Silva Melo - und venis (et quo vadis).....	3
1.2 O início .....	6
1.3 A Capital.....	7
1.4 Um percurso identitário .....	9
1.5 Finalmente a Politécnica.....	13
<b>2. DIRECTOR TEATRAL E AUTORIA .....</b>	<b>14</b>
<b>3. OS ARTISTAS UNIDOS E A CRIAÇÃO TEATRAL EM 1995 .....</b>	<b>16</b>
3.1 Contexto artístico e social.....	16
3.2 O processo fundador .....	18
<b>4. A AFIRMAÇÃO DE UM DIRECTOR.....</b>	<b>19</b>
4.1 Uma estrutura artística e produtora.....	19
4.2 Do carisma do director .....	21
4.3 Do poder do director .....	23
4.4 Do estilo do director .....	26
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>31</b>
<b>APÊNDICE A .....</b>	<b>34</b>
<b>APÊNDICE B.....</b>	<b>44</b>





## INTRODUÇÃO

Quando por diversas vezes me perguntaram porque escolhi os Artistas Unidos e não outra companhia de teatro para estagiar, simplesmente retribuí com um sorriso. A resposta nem sempre era suficiente, por isso acabava sempre por nascer outra pergunta - Gostaste?... Era então que a interrogação dava espaço ao silêncio. Para um estudante de artes cénicas e, ainda mais, para um actor, é o que se pode chamar uma pergunta jesuítica.

Os Artistas Unidos, desde a sua constituição, têm vindo a marcar decisivamente o panorama do teatro e das artes em Portugal, e, é o berço de uma profunda alteração da postura do actor na sua relação com outros contextos teatrais - a encenação, a concepção, a produção e a promoção de um espectáculo de teatro. Enquanto actor e estudante de artes cénicas não poderia nunca ignorar este valiosíssimo legado. Cheguei ao teatro já depois da primavera da vida, no entanto, a minha embora tardia mas forte e intensa ligação às artes cénicas devo-a a inúmeros artistas, criadores e colectivos, pelos seus pensamentos e modos de observar o mundo através das suas artes, que ajudaram a excitar em mim esta necessidade de experimentar, esta urgência de fazer. Hoje, como ponto de partida das minhas opções enquanto profissional, sinto uma forte ligação a esta concepção da arte e do fazer teatral. A escolha da Artistas Unidos como companhia de eleição para estagiar foi, também, uma hipótese de imersão nas fontes do saber teatral e, claro, a possibilidade de vivificar muita da informação que durante alguns anos povoou o meu imaginário artístico.

Não posso esconder que a razão principal pela qual optei pelos Artistas Unidos, em detrimento de outras companhias e/ou directores, se deve à minha curiosidade pela figura emblemática do seu director Jorge Silva Melo e do seu trabalho singular na história das últimas décadas do espectáculo teatral em Portugal.

À medida que me fui interessando pelo trabalho do director, fui desenvolvendo um interesse especial pelos seus planos, projectos e pelo trabalho realizado pela sua companhia. O que resultou numa enorme curiosidade de perceber como era o processo de construção (do espectáculo teatral) preconizado por Jorge Silva Melo ao tempo da fundação dos Artistas Unidos e de que efeito conjuntural resultava essa sua visão do teatro. Entretanto, e ao longo dos vinte anos de história dos Artistas Unidos, que

alterações se verificaram nas condições segundo as quais essa visão era regulada e como é que isso caracteriza o actual processo de construção teatral da companhia.

Mais do que uma historiografia da companhia e de uma resposta ao meu questionamento, este relatório almeja ser uma reflexão sobre a pertinência da existência de uma figura simultaneamente centralizadora e catalisadora, contínua e duradoura, reguladora de toda a actividade desenvolvida pelos Artistas Unidos, na pessoa do seu director Jorge Silva Melo, - um entre todos (*e pluribus unum*).

## **1. ARTISTAS UNIDOS - EMPRESA E COMPANHIA DE TEATRO**

A companhia, Artistas Unidos - Produção e Realização de Cinema, Teatro e Outros Espectáculos Artísticos, Lda., é uma sociedade por quotas, sediada em Lisboa, fundada em 1996 por Jorge Silva Melo que é, para além de sócio-gerente maioritário, presidente da direcção. A sociedade integra ainda mais quatro sócios, a saber: Andreia Bento, António Simão (sócio-gerente), João Meireles e Pedro Carraca (sócio-gerente).

As instalações dos Artistas Unidos em Lisboa compreendem, a sua antiga sede, no número 120 da Rua Campo de Ourique, agora a funcionar como espaço de armazém e arrumos diversos; um outro espaço, a actual sede, bastante versátil, que possibilita o funcionamento do atendimento, secretariado, contabilidade, biblioteca, sala de reuniões e sala de ensaios situado no número 60 da Rua de Santo António à Estrela; e ainda o seu espaço de apresentação ao público no Teatro da Politécnica. Um edifício que lembra um pavilhão de jardim, e que foi a antiga cantina da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, no interior dos portões da faculdade, junto ao Jardim Botânico, na Rua da Escola Politécnica. Este espaço (Politécnica) possui uma sala de espectáculos (Sala Musset) com capacidade para acolher 70 espectadores - embora inicialmente estimada para 110 lugares - e uma outra, a Sala das Janelas, que é uma sala multi-uso onde normalmente são organizadas exposições, debates e conferências, mas que permite também a sua utilização para apresentações teatrais menos convencionais quanto à utilização do espaço (black/white box, encenações em “arena”, etc.) que não requeiram uma sala com plateia/bancada e espaço cénico “à italiana”.

### **1.1 Jorge Silva Melo - und venis (et quo vadis)**

Quando, novinho, olhei para o espelho, hei-de ter percebido que não era pelo sex-appeal que havia de seduzir os outros. Não foi por isso que desesperei. Ou que desisti de seduzir. Aos cinco anos, tratou-me da asma em Madrid um médico extraordinário, (...) D. Gregorio Marañon. E há-de ter sido por essa altura que a mim próprio disse: velho, isso mesmo, velho é isso o que eu quero ser. (Jorge Silva Melo, Artistas Unidos [AU], 2016)

Produtor, realizador, encenador, actor, argumentista, cronista, ensaísta, crítico, tradutor e director dos Artistas Unidos, Jorge Silva Melo, filho de uma professora primária e de um funcionário dos correios, nasceu em Lisboa a 7 de Agosto de 1948, e viveu em África até aos 5 anos. De regresso, foi morar para a Rua da Artilharia 1, onde foi vizinho de Esther Mucznik<sup>1</sup> e de Vera San Payo Lemos<sup>2</sup>. Inicia o seu percurso escolar no Externato Marista de Lisboa e conclui-o no Liceu Camões, onde tem como professores, para além da própria irmã<sup>3</sup>, Mário Dionísio<sup>4</sup> e João Bénard da Costa<sup>5</sup>. Transitou para o ensino superior e frequentou a Faculdade de Letras de Lisboa, tendo integrado o Grupo de Teatro de Letras, onde fez *O Anfitrião*, de António José da Silva, com Luís Miguel Cintra. Esta peça fazia uma crítica ao teatro de então, e foi um enorme sucesso. Aos 21 anos foi para Inglaterra estudar cinema, tendo frequentado a London Film School entre 1969 e 1970.

Quando voltei para Portugal depois dos estudos de cinema, não havia muitas hipóteses de trabalhar em cinema. Comecei por trabalhar como assistente em quatro filmes, mas depois pararam os financiamentos e nessa altura fundei o Teatro da Cornucópia, com o Luís Miguel Cintra. O teatro interessava-me. Já tinha feito teatro universitário e, naqueles tempos de 1972/73, não conseguia fazer cinema. (Fernando Rodrigues, *entrevista pessoal a Jorge Silva Melo*, 20 de Julho, 2015)

---

<sup>1</sup> Lisboa (1947). É vice-presidente da Comunidade Israelita de Lisboa e fundadora da Associação Portuguesa de Estudos Judaicos, é também presidente e fundadora da Memoshoá – Associação Memória e Ensino do Holocausto, co-fundadora do Fórum Abraâmico de Portugal para o diálogo inter-religioso e membro da Comissão Nacional de Liberdade Religiosa.

<sup>2</sup> Lisboa (1951). É professora na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa e investigadora do Centro de Estudos de Teatro da Faculdade de Letras de Lisboa desde 1993. É responsável pela edição do Teatro de Brecht nos Livros Cotovia (com José Maria Vieira Mendes e Jorge Silva Melo).

<sup>3</sup> Doze anos mais velha do que Jorge Silva Melo.

<sup>4</sup> Lisboa (1916-1993). Escritor, pintor, professor e crítico de arte. Foi, durante vinte anos, professor do ensino secundário no Liceu Camões, ingressando depois, até 1986, na Faculdade de Letras de Lisboa, como professor associado. Neo-realista, colaborou em diversos jornais e revistas, como a Presença, Altitude, Revista de Portugal, Seara Nova e Vértice.

<sup>5</sup> Lisboa (1935-2009). Licenciado em Ciências Histórico-Filosóficas, foi um dos fundadores da revista "O Tempo e o Modo". Dirigiu o Sector de Cinema do Serviço de Belas-Artes da Fundação Calouste Gulbenkian e presidiu à Comissão Organizadora das Comemorações do Dia de Portugal. Dedicou-se à crítica e ao ensaio, tendo participado como actor em vários filmes, grande parte dos quais de Manoel de Oliveira (1908-2015). Grande responsável pela "renovada" Cinemateca Portuguesa, de que foi director desde 1991.

Jorge Silva Melo e Luís Miguel Cintra reuniram em torno do seu projecto de companhia de teatro um pequeno grupo de actores profissionais. Até ao 25 de Abril de 1974 trabalharam sem sede própria e foram apoiados por subsídios esporádicos da Fundação Calouste Gulbenkian. O programa inicial, condicionado pela censura fascista, centrava-se no repertório clássico, de que são exemplo autores como Molière ou Marivaux.

A partir de 1974, e com a possibilidade de a companhia se fixar em sala própria<sup>6</sup>, o que ocorrerá no ano subsequente, centram-se na dramaturgia contemporânea com a intenção de construir um teatro de reflexão com uma função activa na realidade cultural portuguesa. Num primeiro ciclo temático a companhia teve a colaboração dramática de Jean Jourdeuil<sup>7</sup>, com quem Jorge Silva Melo estabeleceu uma relação artística de grande cumplicidade que dura até aos dias de hoje.

Entretanto, saí do Teatro da Cornucópia e fui viver para Berlim. Iniciei um período de dois anos<sup>8</sup> em que fui assistente do Peter Stein<sup>9</sup>, do Giorgio Strehler<sup>10</sup> e do Patrice Chéreau<sup>11</sup>, que eram os grandes encenadores dessa época. Quando regresssei fiz algum cinema e durante sete anos passei sempre quatro meses por ano em França onde, enquanto actor, participei em sete produções. (Fernando Rodrigues, *entrevista pessoal a Jorge Silva Melo*, 20 de Julho, 2015)

Depois de deixar o Teatro da Cornucópia em 1979, e durante o seu pèriplo europeu pelos grandes encenadores, Jorge Silva Melo teve a oportunidade de trabalhar na Schaubühne, com Peter Stein, e no Piccolo Teatro di Milano, com Giorgio Strehler. Entretanto, e de regresso a Portugal, estreia-se como realizador de cinema com o filme

---

<sup>6</sup> O Teatro do Bairro Alto (antigo Centro de Amadores de Ballet) é, desde 1975, a sede do Teatro da Cornucópia por cedência do espaço à Companhia pelo seu proprietário, Dr. Machado de Macedo, por intermédio do então Secretário de Estado da Cultura Dr. João de Freitas Branco. (Teatro do Bairro Alto [TBA], 2016)

<sup>7</sup> França (1944- ). É escritor, tradutor, ensaísta, encenador e conferencista de artes do espectáculo na Universidade de Paris Ouest Nanterre La Défense. Tradutor de Brecht (1898-1956) para a língua francesa e responsável pela introdução em França dos textos de Heiner Müller (1929-1995).

<sup>8</sup> Enquanto bolseiro da Fundação Calouste Gulbenkian.

<sup>9</sup> Alemanha (1937- ).

<sup>10</sup> Itália (1921-1997).

<sup>11</sup> França, (1944-2013).

*Passagem - Ou a Meio Caminho* (1980), uma adaptação sobre a vida de Georg Büchner (1813-1837). Foi ainda o autor de obras como *Ninguém Duas Vezes* (1985), *Agosto* (1988), *Coitado do Jorge* (1993) e *António, Um Rapaz de Lisboa* (2000), entre outras. Participou enquanto actor em filmes como *Conversa Acabada* (1981), de João Botelho, *A Ilha dos Amores* (1981), de Paulo Rocha, *Silvestre* (1982), de João César Monteiro, e *O Sapato de Cetim* (1985), de Manoel de Oliveira. Foi também assistente de realização em filmes de João César Monteiro, Paulo Rocha, António Pedro Vasconcelos e Alberto Seixas Santos. Foi professor do curso de cinema da Escola Superior de Teatro e Cinema entre 1982 e 1987. Entre os seus primeiros alunos estavam, por exemplo, Manuel Mozos, Edgar Pêra e João Pedro Rodrigues.

Foi durante a fase final da rodagem do seu filme *Coitado do Jorge*, na Lagoa de Óbidos, que segundo Jorge Silva Melo (1999, p. 3), “...nasceu a ideia de vir a criar os Artistas Unidos”. Não se sentia confortável com a ideia de que tinha utilizado “a espantosa força desses jovens actores” - Joana Bárcia e Manuel Wiborg - e que deles se iria separar “atirando-os para o jogo de feras de uma profissão ingrata e bela”. Sentia que a eles, aos actores, tudo devia. Queria devolver o que lhes devia.

No centro da nossa actividade, que já leva uns anos, estão os actores. Escrevi para eles, escrevi com eles, pensei com eles, traduzi para eles, vivi deles, comecei a preparar o seu trabalho de produtores autónomos. Espero ter sido fiel ao susto que me deu naquele difícil fim de dia na Lagoa de Óbidos em que comecei a vê-los desaparecer da minha vida. Espero continuar por perto.

(Melo, 1999, pp. 3)

## **1.2 O início**

Os Artistas Unidos são pública e unanimemente reconhecidos como sendo uma das principais companhias de teatro a trabalhar actualmente em Portugal. A companhia formou-se em 1995, por iniciativa de Jorge Silva Melo, a partir do grupo de trabalho que estreou *António, um Rapaz de Lisboa*. Este espectáculo nasceu de uma proposta de Jorge Silva Melo à RTP (Rádio e Televisão de Portugal), que lhe tinha endereçado um convite para apresentar uma mini-série sobre Lisboa, no âmbito de Lisboa-94, Capital

da Cultura. Não obstante ter chegado a escrever três episódios, o projecto nunca chegou a ser concretizado. A esta contrariedade reagiu Jorge Silva Melo, procurando junto da Fundação Calouste Gulbenkian, na pessoa de Yvette Centeno (Encontros Acarte), o apoio necessário para a conversão do material, entretanto produzido para a mini-série, numa peça de teatro. Em consequência, tem início um seminário de escrita, que se prolongará por dois meses e, no qual participará também, a maioria do elenco que irá levar a peça à cena. As características deste espectáculo marcaram a cena teatral nacional da época. Entre outros aspectos: pela implicação de todos os intervenientes na sua criação, pois a natureza do texto e o seu tema faziam referência a um tempo e a um espaço específicos conhecidos dos actores; pelo contexto original em que foi produzido - o trabalho artístico ia sendo preparado por subgrupos de actores (principais, secundários e figurantes) em função das suas falas sendo depois reunido/ligado durante ensaios corridos.

Até ao ano de 1999, a companhia desenvolveu projectos da autoria de Jorge Silva Melo, ou recorreu a textos de autores incontornáveis como Shakespeare ou Brecht. Foi com espectáculos de elenco numeroso, peças sobre o aqui e agora ou outras do passado explicitamente políticas, que se fizeram os primeiros tempos da companhia.

O Seminário *Sem Deus nem Chefe*<sup>12</sup>, realizado na Antiga Fábrica Mundet do Seixal durante o verão de 1998, em que foram criadas cinco pequenas produções, sendo cada uma coordenada por um actor que nela participava, serviu como “balão de ensaio” para os dois anos e meio de trabalho que se seguiriam no espaço d’A Capital, localizado no Bairro Alto, em Lisboa.

### 1.3 A Capital

O edifício, que foi sede, redacção e tipografia do jornal A Capital, foi cedido aos Artistas Unidos em 1999, pela Sojornal, nessa altura ainda proprietária, e com o acordo da Câmara Municipal de Lisboa que, num processo de permuta entretanto assinado em

---

<sup>12</sup> Cinco espectáculos diferentes em diferentes espaços da antiga fábrica Mundet. Os criadores, da escolha do texto à escolha do local, foram os actores. Durante três meses (Julho, Agosto, Setembro) cinco grupos de actores escolheram texto e maneira de o montar, modo de produção e sala de ensaio, horário de apresentação e modos de financiamento. Com este projecto, e subjacente à sua acção, Jorge Silva Melo manifesta uma importante intenção renovadora no que concerne à relação do actor com a estrutura do espectáculo teatral, “...reivindica, para os actores, um enriquecimento da sua participação no processo de construção teatral, em busca de uma autoria múltipla, *parece* lutar contra o teatro que faz dos actores meros objectos de um discurso que não é o deles, mas de um *chefe*.” Borges (2001, pp. 63)



2001, passou a deter a sua posse. “Foi preciso inventar. Inventar um repertório, inventar uma maneira de fazer, inventar um modo de funcionamento, inventar um modo de apresentação.” (Melo, 2000, pp. 1). E, que “inventaram” então os Artistas Unidos?

No que concerne o repertório, nesse período de intenso trabalho artístico, fizeram uma forte aposta na dramaturgia contemporânea, estrearam cerca de 50 espectáculos e divulgaram, muitas vezes pela primeira vez em Portugal, as principais vozes da nova dramaturgia como Sarah Kane, Gregory Motton, Jon Fosse, David Harrower, Mark O’Rowe, Xavier Durringer ou Spiro Scimone entre os estrangeiros e, Jorge Silva Melo, José Maria Vieira Mendes, Rui Guilherme Lopes ou Francisco Luís Parreira entre os portugueses não descurando clássicos como Melville, Kleist, Kafka, Beckett ou Pinter.

A ideia subjacente era, também, a de um conglomerado de indústrias criativas, uma fábrica. Pelo espaço d’A Capital, um espaço generoso onde Jorge Silva Melo tinha a ideia de vir a criar três salas de espectáculo - uma sala grande com mais de 150 lugares, outra de média capacidade e, ainda, uma pequena sala estúdio - “circulavam” outros projectos teatrais e companhias como a APA (Actores Produtores Associados, de António Simão, Manuel Wiborg e Mónica Calle), a Ilusom (de Pedro Domingos), a Re.Al (de João Fiadeiro), a E Depois da Uma (de Pedro Carraca), e artistas como Diogo Dória e Solveig Nordlund.

Uma tamanha “presença” artística resultou numa renovada forma de “fazer”, em que se podia sentir o pulsar de uma actividade transversal, implicando equipas de teatro, cinema, dança, som, luz, mas também artistas plásticos, poetas, dramaturgos.

É nesta conjuntura que, por exemplo, João Fiadeiro é chamado a aplicar muitas das ideias que estava à época a investigar em termos de composição coreográfica, e encontrou ali um lugar de experimentação em que o próprio Jorge Silva Melo estimulava a ideia de ousar arriscar. “Começámos tímida mas obstinadamente a contaminarmo-nos. E a querer reincidir, e a querer colaborar. Actores apareceram em determinado projecto que foram ficando para outros, actores partiram para outras experiencias, técnicos. E vamo-nos instalando, pé ante pé, congregando esforços e saberes.” (Melo, 2000, pp. 3)

Quanto ao modo de funcionamento, e como refere Melo (2000, p. 2), “Tivemos que inventar um organograma de funções: direcção de produção, direcção técnica, direcção de sala... tanta direcção!”. Na realidade, havia muito o que dirigir. Era necessário organizar a calendarização dos diversos espectáculos, conciliar horários de ensaios, decidir acerca dos espectáculos que poderiam ser acolhidos, produzidos ou co-produzidos e, em que horários e em que “canto da casa” seriam colocados sem que interferissem uns nos outros.

“E falámos de dinheiro, percentagens, orçamentos... despesas, receitas.” (Melo, 2000, pp. 4). Por esta altura, os Artistas Unidos, configuravam um colectivo com responsabilidades individuais tentando produzir de maneira diferente. Cada projecto era responsável pela sua própria produção. Eram elaborados orçamentos e planos de trabalho, e as concepções eram discutidas colectivamente, tal como os avanços estéticos e problemas específicos de cada produção.

Foi n’A Capital que se desenhou o que viria a ser um dos principais objectivos da companhia - divulgação da dramaturgia contemporânea e autonomização dos actores na produção. Era vontade de Jorge Silva Melo (2000) que, acima de tudo, o actor não fosse apenas “o receptáculo do desejo do outro”, mas antes “o motor do seu próprio desejo”.

Foi o início de um período artístico cheio de vitalidade, assente no modelo de criação teatral proposto por Jorge Silva Melo, através do qual procura proporcionar contextos que “funcionam, aparentemente, segundo os princípios do anti-encenador e mostram a forte participação do grupo em todas as fases da construção de um espectáculo de teatro, desde a sua concepção, produção e representação [...] numa atitude de ruptura, um distanciamento face à produção artística dominante.” (Borges, 2007, p. 71)

#### **1.4 Um percurso identitário**

Em Agosto de 2002 e, depois de apresentarem *Baal*, de Brecht, com o encerramento d’A Capital por decisão da Câmara Municipal de Lisboa, para supostamente permitir as obras de requalificação do local, podendo depois ser reocupada (tal nunca viria a acontecer), os Artistas Unidos enfrentam uma dura e frustrante realidade. Aqueles dois anos e meio de uma dinâmica muito particular, n’A

Capital, tinham-lhes permitido estabelecer, e praticar, os princípios fundamentais do funcionamento dos diversos sectores, daquilo que, entendiam, deveria ser uma companhia de teatro exalando directamente de um vasto grupo de pessoas que já faziam teatro - a direcção, a representação, a produção, a técnica. N'A Capital todos partilhavam em simultâneo o mesmo espaço físico o que agilizava a comunicação, facilitava a entreaajuda e acelerava as tomadas de decisão. E agora, como é que iria ser? Começaram com uma temporada complicada, sem espaço próprio e com várias produções em locais tão diferentes quanto: o Belém-Club, a Culturgest, a Voz do Operário, e um armazém na antiga Fábrica Nacional, em Braço de Prata. E, não desistiram.

Em Agosto de 2003, os Artistas Unidos assinam com a EGEAC um “contrato de acolhimento de iniciativas” (Artistas Unidos, 2006, pp. 2), por um período de dois anos (período estimado pela Câmara Municipal de Lisboa como suficiente para as obras de requalificação d'A Capital), e centram a sua actividade no Teatro Taborda, onde estarão até Junho de 2005. Mas nem tudo foram rosas. “Não tínhamos chave, tínhamos de esperar que nos abrissem a porta...” (Simão, 2006, pp. 10). Esta afirmação de António Simão reflecte de forma simples e directa, as dificuldades que os Artistas Unidos tiveram que superar, apesar de voltarem a dispor de uma sala de espectáculos permanente.

Na realidade, não tinham exactamente o direito de permanência, pois tinham que deixar o teatro totalmente vazio três meses por ano (Março, Junho e Novembro), o que obrigava a uma enorme operação de logística que se repetia pelo menos seis vezes por ano, para que aí pudessem decorrer iniciativas da EGEAC, a qual mantinha em permanência um funcionário seu junto da companhia, sempre que os elementos desta se encontravam no espaço do Teatro Taborda, de forma a garantir que o nível de utilização das instalações não ultrapassava o previamente estipulado.

Conforme recorda Pedro Carraca (2006, pp. 11) “o não podermos (sequer) furar as paredes implica sentirmos as coisas como menos nossas”. E, de facto, os Artistas Unidos não tinham agora no Teatro Taborda, aquilo que haviam saboreado n'A Capital, pelo contrário, aquele era um sítio onde eles faziam teatro, mas que não conseguiam sentir pertencer-lhes. O serviço de bilheteira era da responsabilidade da entidade de acolhimento, a qual não apoiava aquela que foi desde sempre, e ainda hoje é, a tipologia

da política de “lançamento do espectáculo” praticada pelos Artistas Unidos - os três primeiros dias de espectáculo são grátis (através de convites directos ou oferta de bilhetes a quem os requisitar). Também não tinham a possibilidade de manter os seus materiais no local, como tal, tinham que recorrer a um armazém distante e proceder a constantes transportes entre os dois locais. Não tinham espaço de escritório no local, o que obrigava a inúmeras deslocações entre o Teatro Taborda e Campo de Ourique, como forma de poder garantir a continuidade de todos os processos de apoio administrativo e outros, dissentes à actividade regular de uma companhia de teatro. E, toda esta frenética e desgastante mas necessária actividade, era garantida pelos actores que, naturalmente, cumpriam também com o seu compromisso artístico.

“Quando fomos para o Taborda (era um presente envenenado, mas era o que permitia continuar a companhia), fomos encontrar um espaço muito condicionado, dependente da gestão que a EGEAC tinha daquela casa...” (Meireles, 2006, pp. 10) Apesar das muitas dificuldades por nós referidas, e aqui resumidas por João Meireles, os Artistas Unidos persistiram, e foi ali que revelaram autores como os Irmãos Presniakov, Anthony Neilson, Davide Enia ou Jean-Luc Lagarce, e que voltaram a Pinter, Scimone, Jon Fosse e José Maria Vieira Mendes. Foi também ali que aconteceu muita coisa nova que deixava perceber uma evolução no trabalho dos Artistas Unidos - as exposições, os encontros com autores; os autores encenados, com a continuação da aposta na contemporaneidade; o início da edição dos Livrinhos de Teatro por acção da Comissão de Leitura<sup>13</sup>, a definição das diferentes actividades e responsabilidades de cada actor no quadro de uma estrutura cada vez mais vertical em cujo vértice superior encontrávamos, naturalmente, Jorge Silva Melo.

Entretanto, não tendo havido nenhum avanço no processo de requalificação do edifício d'A Capital, nem sido cumprido o calendário estipulado, os Artistas Unidos percebem que o tempo e o género d'A Capital não mais serão possíveis e, em Março de 2005, os Artistas Unidos renunciam publicamente à utilização do Teatro Taborda que, apesar de algumas alterações ao inicialmente contratado com a EGEAC, e porque os constrangimentos impostos à liberdade física interferem necessariamente na criação artística, continuavam a não sentir a liberdade de o poder considerar como sendo o “seu” espaço.

---

<sup>13</sup> Um comité de avaliação literária impulsionado por Jorge Silva Melo.

Para os Artistas Unidos segue-se mais uma temporada sem local fixo de apresentação. As suas apresentações públicas dependem directamente de contratos de acolhimento ou co-produção, com muita incerteza e alguma ingratidão<sup>14</sup> à mistura por parte de algumas entidades. Tudo isto lhes levanta dúvidas quanto ao repertório a preparar, quem convocar para, em conjunto com os Artistas Unidos, continuar a vincar a persistência inovadora que, crêem, lhes deve assistir. Onde organizar exposições? E leituras ou encontros com autores?

Apesar desta conjuntura nada favorável, teimam, e, entre o Centro Cultural de Belém, o Teatro Viriato, em Viseu, a Culturgest, o Teatro Nacional D.<sup>a</sup> Maria II e alguns regressos esporádicos ao Teatro Taborda, conseguem levar à cena textos de Pasolini, Pinter, Letizia Russo e Judith Herzberg, entre outros. Expõem a pintura e o desenho de Sofia Areal no Palácio Nacional de Queluz, na Guarda e no Funchal, e continuam a organizar leituras em espaços como a Sociedade de Instrução Guilherme Cossul, a Casa Fernando Pessoa ou a Culturgest. Os artistas Unidos continuam a voar, sem ninho, é certo, mas a voar.

Em 2006, por cedência do Ministério da Justiça, os Artistas Unidos instalam-se no Convento das Mónicas, no espaço da capela, na antiga cadeia de mulheres. Aí estreiam Antonio Tarantino, Juan Mayorga, Vieira Mendes e Gerardjan Rijnders. Simultaneamente iniciam uma residência no Instituto Franco-Português onde dão arranque a um primeiro ciclo de espectáculos, exposições e conferências em torno da vida e obra do dramaturgo francês Jean-Luc Lagarce, contando para isso com a presença, entre outros, da "atriz-fetice" do dramaturgo, Mireille Herbstmaier, e do encenador François Berreur, que também foi actor de Lagarce antes de se dedicar apenas à encenação.

Enquanto estiveram instalados no Convento das Mónicas, os Artistas Unidos mantiveram um espaço dedicado às artes plásticas, e deram continuidade, como sempre, às suas edições livrescas. Em 2008, saem abruptamente do Convento, iniciando então, aquele que Jorge Silva Melo tem por hábito designar como tendo sido o período de “exílio” dos Artistas Unidos, uma espécie de existência “apátrida”, conforme gosta de recordar.

---

<sup>14</sup> Jorge Silva Melo nunca se conformou com o facto de o Teatro Nacional D. Maria II, em 2015, ter apenas programado nove récitas do espectáculo *Conferência de Imprensa e Outras Aldrabices*.

A estrutura hierárquica da companhia é agora definitivamente vertical, longe vão já os tempos d'A Capital e as suas reuniões colectivas, e Jorge Silva Melo sabe que os quatro actores/sócios que o secundam garantem o funcionamento dos sectores fundamentais para a continuidade do projecto. O núcleo duro dos Artistas Unidos está definido - a direcção superintende a toda a actividade e reúne semanalmente com a produção e os outros sectores para planificar trabalho.

Assim, num período em que voltaram a não dispor de sala própria, conseguiram continuar a produzir, a organizar digressões, e a organizar leituras de textos que gostariam de fazer mas não sabiam quando. E, com co-produtores importantes como o Teatro Nacional D. Maria II, o festival de Teatro de Almada ou o S. Luiz Teatro Municipal, conseguiram manter uma presença assídua em grandes salas, onde invariavelmente conheceram sucesso, e puderam através das suas apresentações, contaminar com a sua arte as igualmente grandes plateias.

Mesmo após a controversa saída d'A Capital, em salas temporárias, de que são exemplo os citados, Teatro Taborda e Convento das Mónicas, num percurso de muitos anos “sem ninho”, os Artistas Unidos continuaram fiéis ao seu repertório e persistiram na actividade de tradução, divulgação e publicação da dramaturgia contemporânea.

### **1.5 Finalmente a Politécnica**

Em 2007, tinham começado os estudos de um protocolo a celebrar com a Reitoria da Universidade de Lisboa que, quando concretizado e assinado pelas partes, possibilitaria aos Artistas Unidos instalarem-se no renovado Teatro da Politécnica. Devido a várias e prolongadas “peripécias orçamentais”, relacionadas com as obras a efectuar no espaço, a utilização daquela que é actualmente a sala de espectáculos dos Artistas Unidos só foi possível a partir do dia 19 de Outubro de 2011, e nesse mesmo dia, os primeiros espectadores e convidados, puderam assistir à peça *Não se brinca com o amor*, de Alfred de Musset, na “Sala Musset”, e visitar uma exposição de escultura de Ângelo de Sousa, na “Sala das Janelas”.

Desde então, e para além dos espectáculos e da produção de filmes, os Artistas Unidos organizaram exposições de artistas plásticos como Sofia Areal, Álvaro Lapa, Pedro Proença, Xana, Pedro Chorão, Miguel Ribeiro, Michael Biberstein, Ana Isabel Miranda Rodrigues, Sérgio Pombo, Barbara Lessing, Ana Vieira, Manuel San Payo,

Ivo, Nikias Skapinakis ou Jorge Martins. Na área da dramaturgia contemporânea, têm incentivado a edição e produção de novos autores portugueses como José Maria Vieira Mendes, Miguel Castro Caldas, Luís Mestre, Ana Mendes, Jacinto Lucas Pires, Rui Lopes ou Ricardo Neves-Neves.

Em 20 anos de actividade, os Artistas Unidos estrearam mais de 100 espectáculos. Trabalharam, e trabalham, com alguns dos melhor referenciados actores e atrizes nacionais, tendo muitos deles, iniciado a prática teatral no seio dos próprios Artistas Unidos, e têm conseguido que a sua actividade artística, produtiva e editorial seja objecto de grande reconhecimento público.

## **2. DIRECTOR TEATRAL E AUTORIA**

A prática das companhias de teatro tem merecido dos investigadores uma atenção especial não só ao seu modo de produção/criação, como também às dicotomias e impasses que fazem parte dos seus percursos. Apesar da diversidade em termos de organização e estética, uma boa parte destes grupos tende para um projecto artístico composto por três pilares: a criação que conjuga texto e cena na sala de ensaio, a presença do director como eixo artístico e organizativo, a continuidade da equipa de trabalho. Estes três elementos estão historicamente ligados à origem do teatro como arte autónoma, determinada a encontrar os seus próprios materiais, a sua própria visão do mundo, o seu modo específico de organização, em suma, o seu processo.

Interessa-nos perceber em que medida a acção do director - imanente ao seu percurso histórico - foi, e é, determinante no processo de produção teatral que reconhecemos ser o dos Artistas Unidos. Para tal, debruçemo-nos sobre a figura do director teatral - tentemos perceber de onde emana e como poderemos caracterizá-la.

Historicamente, na primeira metade do século XX, prolonga-se o debate entre dois territórios autorais, dramaturgia e encenação, colocando em oposição o sentido e a forma. O teatro, perante os protestos sobre sua excessiva liberdade, ora argumentava que a forma elaborada havia surgido da mais profunda fidelidade ao texto, ora reclamava o direito de empreender uma leitura própria. A delimitação deste novo território traduzia-se numa interdependência e harmonização entre os diversos elementos cénicos que, deste modo, evidenciavam uma linguagem específica. É neste período que a história do director teatral segue um novo caminho, no qual, a sua acção

impregna de tal forma os palcos teatrais, que faz com que a produção teatral, aqui entendida como as demais funções exercidas no teatro, enderece as suas dúvidas e questionamentos a uma figura central.

Estamos, portanto, perante uma das possibilidades referentes ao fazer teatral, que perpassa por uma dialéctica de concepção e de criação a partir da convocação das ideias do director. Sobre a direcção teatral, podemos então inferir que, é o efeito resultante da acção teatral destes coordenadores do espectáculo cénico, numa dinâmica criativa de transposição do texto para a cena - a encenação.

Antonin Artaud, em 1938, pretende que é em torno da encenação, considerada não como mera refacção do texto sobre a cena, mas como o ponto de partida de toda criação teatral, que é organizada a forma como o teatro se exprime. E que só através da utilização e do manuseamento dessa linguagem se dissolverá a velha dualidade entre autor e director, que serão então substituídos por uma espécie de criador único a quem caberá uma dupla responsabilidade - espectáculo e acção.

A modernidade na concepção da encenação estaria associada à figura do director teatral. O trabalho desse moderno director teatral tem na sua postura perante a dramaturgia, a sua marca diferenciada. Ao moderno director teatral estaria associada uma visão interpretativa mais incisiva do que a dos seus predecessores. O moderno director teatral projecta sobre a cena uma maior e mais densa produção de subjectividade a partir do texto do autor, problematizando a questão da autoria da cena. “Para mim, só tem o direito de se dizer autor, isto é, criador, aquele a quem cabe o manejo directo da cena.” (Artaud, 2006, p. 138)

No período que corresponde aos finais da década de 1960 e início da de 70, a França é o palco principal de uma “revolução” em que, as estruturas linguísticas - estruturalismo<sup>15</sup> - põem em causa e desafiam directamente o papel fundador da consciência - não é o homem como sujeito consciente que pensa, age e fala mas sim a linguística inconsciente que determina todo o pensamento, acção e discurso. É conhecida a declaração da “morte do autor”, feita por Roland Barthes no seu texto

---

<sup>15</sup> O termo estruturalismo tem origem no livro *Cours de linguistique générale* (em português, Curso de linguística geral) de Ferdinand de Saussure (1916), que se propunha a abordar qualquer língua como um sistema no qual cada um dos elementos só pode ser definido pelas relações de equivalência ou de oposição que mantém com os demais elementos. Esse conjunto de relações forma a estrutura.



seminal *A morte do autor*, publicado originalmente em língua inglesa em 1967. Nesse texto, Barthes rompe com o tradicional modelo biográfico e histórico de crítica literária, e com a romântica e burguesa tendência para a elevação do autor à condição de mito. É claro que todo o texto tem quem o escreva. O que Barthes pretende, ao declarar a morte do autor, não é negar esse facto trivial, mas condenar a importância que a crítica literária desde a modernidade concedeu à génese e à pessoa do autor como determinantes na atribuição do sentido de uma obra porque, segundo ele, “o escritor não pode deixar de imitar um gesto sempre anterior, nunca original; o seu único poder é o de misturar as escritas, de as contrariar umas às outras, de modo a nunca se apoiar numa delas.” (Barthes, 2004, p. 4)

O texto de Michel Foucault *O que é um autor?* (2006), relaciona o problema da noção de autor com um quadro mais amplo, que vai muito além do espaço literário e aborda as formas de criação e circulação de discursos em geral e as práticas de constituição da subjectividade. A crítica à noção de autor insere-se na crítica mais geral à noção de sujeito, mais especificamente à função fundadora atribuída ao sujeito, sobretudo pela filosofia moderna.

Ao invés da tradição e do imperativo divino, é o indivíduo, agora senhor de si, quem é o génio criador, aquele que, rompendo com a tradição, cria algo absolutamente original, expressão máxima da sua singularidade. “Dar um autor a um texto é impor a esse texto um mecanismo de segurança, é dotá-lo de um significado último, é fechar a escrita.” (Barthes, 2004, p. 4). A formulação deste postulado abre o campo para todo um novo universo de possibilidades na forma de o teatro olhar e pensar o texto. Expressões como “escrita cénica” ou “língua cénica”, que surgem na década de 1970, dão finalmente expressão à arte autoral do encenador ou director e ao espectáculo como obra autónoma.

### **3. OS ARTISTAS UNIDOS E A CRIAÇÃO TEATRAL EM 1995**

#### **3.1 Contexto artístico e social**

Conforme nos conta Eugénia Vasques (1999), depois do 25 de Abril de 1974 começa uma nova era na história do depauperado teatro português. Após quase cinquenta anos de obscurantismo e de censura, o teatro português vai, finalmente, tentar recuperar décadas de atraso e abrir-se ao mundo “através de uma propedêutica de

emergência na actualização das linguagens estéticas e na aceleração da divulgação de dramaturgias até aí proibidas ou ignoradas”. Nos anos seguintes, o teatro foi, em Portugal, essencialmente, um teatro à procura do diálogo com o tempo e a circunstância, um teatro colectivista e de agitação e propaganda, e, o que é muito importante, um teatro à procura de uma nova geografia estrutural e de uma cada vez mais sistemática e alargada intervenção nacional. É um período caracterizado pelo surgimento de várias companhias de teatro independente, compostos por jovens profissionais, alunos do conservatório, actores saídos do teatro universitário, e convidados estrangeiros que então visitavam Portugal - o Teatro da Cornucópia, anteriormente referido, tipifica o que acabamos de enunciar - que buscam uma grande diversidade de estéticas e de públicos. “A estas estruturas (...) se ficaria a dever, em grande parte, a abertura de novos percursos no teatro, a afirmação de diversificados repertórios ou a procura de conceitos diferenciados (...) de direcção e encenação.” (Vasques, 1999, p. 3)

A partir de meados da década de 1980 assiste-se a um alargamento do campo de acção, começam a esboçar-se noções como: marketing cultural, gestão teatral, e artes performativas. Assiste-se à redefinição do panorama teatral, caracterizada pela institucionalização da uma segunda geração de independentes, e ao aparecimento de uma novíssima geração de rebeldes, que embora muito diferentes entre si, têm em comum um teatro assente na palavra, na encenação, e na imagem e carisma do actor.

Perante as sucessivas metamorfoses que tem assumido o mundo contemporâneo nas últimas décadas, há um conceito que se deve ser retido em qualquer análise que se faça da sociedade em que vivemos: o conceito de risco. Segundo Ulrich Beck (1992), a sociedade actual surge-nos dominada pela incerteza e pela insegurança criadas por uma série de ameaças, que não se deixam apreender ou calcular totalmente, escapando a qualquer previsão exacta e fidedigna. Atendendo às características do mercado de trabalho artístico, dominado por uma escassez crescente de empregos permanentes, designadamente no sector do teatro, a necessidade de sobrevivência no meio obriga a uma acumulação de prestações artísticas, porque cada um dos projectos ou empregos temporários não pode, por si só, garantir um rendimento suficiente. E assim, para sobreviver, a esmagadora maioria dos profissionais das artes necessita, de forma provisória ou permanente, conforme a evolução da sua carreira, de construir uma carteira de actividades, não apenas artísticas, e de assegurar uma diversificação das fontes de recursos. “Trabalho intermitente, trabalho a tempo parcial, multi-assalariado -

constituem as formas dominantes de organização do trabalho nas artes.” (Menger, 2005, p. 18).

### **3.2 O processo fundador**

É neste quadro que acabamos de desenhar, que, em 1995, Jorge Silva Melo decide fundar os Artistas Unidos. Nesta fase inicial da actividade da companhia são notórias as influências dos movimentos de criação colectiva da década de setenta, do processo colaborativo e do alargamento de campo da década seguinte, e, experimentam agora, configurar uma horizontalidade das funções do teatro. Exemplar, o caso da dramaturgia, onde todos os integrantes do grupo têm voz activa na construção da história a ser contada. A área da sala de ensaio converte-se em tela vazia, espaço em branco onde se farão os esboços, as rasuras e a elaboração de uma partitura que agrega a um só tempo acção e palavra.

Se a autoria cénica ganha um novo componente - diluindo-se no colectivo - a função do director permanece primordial, tanto enquanto referência dos princípios estéticos e ideológicos, como para a própria concepção da obra. O campo autoral do director e dos actores avança para além do âmbito da interpretação de um texto que, tendo deixado de ser território, deixa de ser também matéria-prima da criação, lugar ocupado agora pela técnica, pela visão de mundo e pelo exercício cénico que se tornam o vocabulário do processo criativo.

Foucault (1992) direcciona a sua atenção para o estudo das modalidades de existência dos discursos e sugere que os modos de circulação, de valorização, de atribuição, de apropriação dos discursos variam com cada cultura e modificam-se no interior de cada uma. Foucault mostra, em linhas gerais, a função que o autor desempenha na organização, hierarquização e circulação dos discursos. Assim, e dentro do espírito da tese de Foucault: o autor é aquele que tem a função de criar e organizar certos discursos em determinada época e cultura, exercendo também um papel coercivo, como qualquer outro procedimento de controlo. Como resume Foucault, “o nome de autor serve para caracterizar um certo modo de ser do discurso”, que receberá então um determinado estatuto e será recebido de certa maneira. E, na mesma medida em que ia cronologicamente avançando o projecto Artistas Unidos, também o autor/director Jorge Silva Melo ia granjeando reconhecimento público - aquele a quem era atribuído estatuto

mais elevado - personificando o modo de fazer da companhia. “O encenador é, hoje, um criador que se investe de um *modus operandi* específico e imprime ao grupo uma linguagem própria, uma personalidade artística, uma prática dramática; no fundo, uma marca.” (Borges, 2001, p. 19)

#### **4. A AFIRMAÇÃO DE UM DIRECTOR**

##### **4.1 Uma estrutura artística e produtora**

Como sugere Menger (2005), a situação de intermitência e de pluriemprego apresenta, contudo, características diversas ao longo das carreiras artísticas, verificando-se progressivamente a substituição de uma multiplicidade aleatória de actividades para uma concentração em torno de pontos fortes, os quais, na melhor das hipóteses, se situarão todos na área específica do profissional em questão.

A designação Artistas Unidos emana directamente, no nome e no espírito, da “casa-mãe ” *United Artists*”. Cansados de serem reféns de uma indústria que os castrava na sua independência artística e financeira, foi a forma que quatro artistas de Hollywood - Charlie Chaplin, Douglas Fairbanks, D. W. Griffith e Mary Pickford - nos anos 10 do século passado, encontraram para, em oposição aos magnatas da produção, criar uma produtora onde os artistas eram quem produzia. Por exemplo, a citada Mary Pickford não realizava, mas era ela quem organizava os seus filmes, tal como o D. W. Griffith.

Devíamos voltar a um outro princípio: ser Artistas Unidos na definição dos projectos de cada um. Sendo que nesta casa há uma dificuldade grande: eu sou um artista mais velho, portanto não posso estar unido da mesma maneira. Mas a tendência seria essa. (Melo, 1999, p. 25)

Já nos primeiros tempos de Artistas Unidos, Jorge Silva Melo se posicionava, em termos da sua relação com a estrutura artística e produtora recentemente criada, num patamar diverso daquele que aparentava ser o dos seus companheiros de projecto. Como atrás observámos, ao longo de todo o trajecto da companhia, e até à chegada ao Teatro da Politécnica, pudemos verificar uma cada vez mais nítida definição do modelo organizacional pretendido por Jorge Silva Melo para suportar a estrutura da companhia. Um modelo que nos primeiros tempos começou por se afirmar através da face visível de

uma estrutura de horizontalidade absoluta, evoluiu rapidamente - decerto que a saída a contragosto d'A Capital para tal em muito terá contribuído - para um modelo cuja resultante estrutural se afirmava cada vez mais vertical, fruto de uma cada vez mais nítida distribuição hierárquica de cargos, funções e responsabilidades directas.

Eu sempre achei que a ideia de “associação” é uma coisa demagógica, porque criar “associações” que depois funcionam como empresas, em que os directores, no fundo, mantêm o lugar sem serem sujeitos a escrutínio, não são sufragados, é uma ideia que me parece demagógica. Quer o Teatro da Cornucópia, que eu também fundei, quer os Artistas Unidos, são empresas, vivendo com os problemas daí resultantes. Por exemplo, há subvenções que não podemos receber porque são destinadas a associações, mas eu acho que isto é sempre demagógico de afirmar, porque no fundo quem ganha com os Artistas Unidos, sou eu. Portanto, sou mesmo o patrão. (Fernando Rodrigues, *entrevista pessoal a Jorge Silva Melo*, 20 de Julho, 2015)

Quando, em Outubro de 2011, os Artistas Unidos se instalaram, finalmente, naquela que ainda hoje é a sua casa, o organograma da empresa estava já suficiente e definitivamente depurado. No quadro anterior reproduzimos a actual estrutura organizativa da companhia a qual resumimos utilizando as palavras de Andreia Bento<sup>16</sup>, “o Jorge (Silva Melo) é o Director Artístico, mas acaba por ser também um Director Geral, e nós, os quatro restantes, estamos em pé de igualdade.”

No contacto de proximidade que mantivemos com a companhia durante o período de estágio, foi possível constatar o quão importante e decisiva é a opinião de Jorge Silva Melo na dinâmica geral dos Artistas Unidos. Ousamos dizer que, a sua presença pode sentir-se mesmo quando ausente. Tal é-nos revelado, por exemplo, pela atitude dos restantes sócios. Sempre atentos à mínima palavra proferida por Jorge Silva Melo, e aparentando uma imediata disponibilidade para interpretar a sua vontade. É igualmente perceptível na sua acção diária - a vontade de irem permanentemente ao

---

<sup>16</sup> Fernando Rodrigues, *entrevista pessoal a Andreia Bento*, 22 de Julho, 2015.

encontro daquilo que são os objectivos propostos pelo director. É óbvio que nem sempre estarão de acordo, mas ficámos convencidos de que falam abertamente sobre isso. Conforme nos relata Andreia Bento:

“Às vezes há assuntos que só são decididos através de votação, e já aconteceu votarmos contrariamente à vontade do Jorge (Silva Melo), o que não é muito frequente, também porque no nosso entender isto é acima de tudo a companhia do Jorge Silva Melo. Claro que entretanto as pessoas, os restantes sócios, também foram ganhando o seu lugar, e foram investindo trabalho, mas acima de tudo, isto é não só a companhia de teatro que ele fundou, mas também uma visão e um objectivo de trabalho que são as dele.” (Fernando Rodrigues, *entrevista pessoal a Andreia Bento*, 22 de Julho, 2015)

Considerando o modo como a acção de Jorge Silva Melo é consensualmente aceite, e tendo nós constatado que os restantes membros da companhia aparentam seguir, eles mesmos, o seu próprio caminho de realização pessoal e artística, como deveremos então interpretar esta relação tão especial apesar de, aparentemente, desequilibrada. Será a posição estatutária de Jorge Silva Melo razão suficiente para sustentar a sua incontestada posição central na hierarquia da companhia ou estaremos perante um director teatral cujo carisma acaba por ser a própria cola que une os Artistas Unidos, não estando sequer em causa uma relação hierárquica? Do capítulo que dedica ao poder carismático, extraímos a seguinte afirmação de Weber (2005, p. 9), “obedece-se, com toda a exclusão, de modo puramente pessoal ao chefe por mor das suas qualidades pessoais, fora do habitual, não por causa da posição estatutária ou da dignidade tradicional.”

#### **4.2 Do carisma do director**

O sociólogo alemão Max Weber recorreu ao termo carisma para designar uma forma de influência do líder sobre os seus seguidores. Segundo Weber (2005), o líder seria percebido pelos seus seguidores como sendo dotado de qualidades excepcionais. Para o autor, o carisma seria a capacidade de influenciar os outros de forma inquestionável.

O líder carismático, perante as diferentes situações, conseguia reunir à sua volta um grupo de pessoas que acreditavam nas suas capacidades para lhes apontar o melhor caminho, levando-as ao encontro das suas expectativas, essencialmente através do seu poder visionário. Tal como pudemos observar *in loco*, e perceber também através de entrevistas efectuadas e algumas conversas informais, é consensual entre os elementos da companhia o reconhecimento de que Jorge Silva Melo tem uma visão, e de que os Artistas Unidos configuram a possibilidade de materialização dessa mesma visão. Daí afirmarem, sem revelar qualquer constrangimento perceptível, que - “isto é a companhia do Jorge Silva Melo!”

Como entender então tamanha entrega a um projecto que emana de uma visão subjectiva, que não encontra necessariamente correspondência na nossa, normalmente angustiada, abordagem à existência e na satisfação da ânsia de concretização que a mesma implica. Se acreditarmos que aquele projecto é tangível - se ele for também o nosso projecto. Então, o carisma é também uma questão de empatia e identificação. Indivíduos carismáticos tendem a que outros se identifiquem com eles, pois têm, naturalmente, desejos e aspirações e, geralmente, o carisma está intrinsecamente ligado à concretização dos mesmos.

Ou seja, o indivíduo carismático espelha o ideal de outros, materializa os desejos de determinado grupo ou cultura. Assim, a figura do director é-nos dada como referente de um fenómeno que está relacionado com a constituição da identidade de uma companhia de teatro. No espaço desta relação, as identidades colectivas, como são os Artistas Unidos, tendem a produzir aquilo a que podemos chamar “narrativas” que ajudam os indivíduos a moldar e a construir itinerários de vida.

Se, tal como sugere Weber (2005), entendermos o carisma como uma qualidade para comunicar mensagens concisas e que transmitem uma visão clara e inspiradora, identifiquemos então as características que estarão na génese e/ou sustentam essa capacidade como reconhecível na acção e na pessoa de Jorge Silva Melo.

A auto-estima, de entre outros aspectos, traduz-se também num fácil e fluido relacionamento com o outro, sem recurso a qualquer “máscara” - expondo o seu verdadeiro eu e implicando-o no processo de aceitação por parte do outro. Indivíduos carismáticos são constantes na referência e na vivência dos valores segundo os quais

estabelecem a sua praxis, o que tem como efeito perceptível no contexto de uma relação de alteridade, uma dinâmica e um entusiasmo existenciais capazes de contagiar o próximo e de o guiar nas suas motivações. Têm a capacidade de mostrar o que efectivamente sentem e o que percebem, o que, ao olhar do outro, os revela expressivos, genuínos e, conseqüentemente, convincentes - contagiantes ao ponto de o outro redefinir ele próprio o seu comportamento. “A ideia de que ‘nós vamos pensar o nosso destino’, é uma ideia que me encanta na ideia de teatro.” (Fernando Rodrigues, *entrevista pessoal a Jorge Silva Melo*, 20 de Julho, 2015)

### 4.3 Do poder do director

Autor de mais de uma dezena de peças, todas encenadas e publicadas, Jorge Silva Melo estreou-se na escrita de teatro em 1995, com a já referida *António, um rapaz de Lisboa*, e no ano seguinte produziu uma segunda obra, *O fim ou tende misericórdia de nós*. Num artigo publicado no Jornal de Letras de 23 de Outubro de 1996, escrevia Carlos Porto<sup>17</sup> que, com estes dois espectáculos Jorge Silva Melo estava a tornar-se responsável pelo que de mais importante estava a acontecer no teatro português dessa década.

De facto, o público e a crítica foram seduzidos por uma concepção formal do texto e por uma abordagem prática do texto em cena, cuja dimensão inovadora das temáticas abordadas, da estrutura narrativa e da construção teatral daí resultante, se destacava num panorama teatral algo estagnado. Até então, era ainda hesitante a introdução no teatro em Portugal de novas formas de fazer. Jorge Silva Melo avançou com uma proposta teatral que se distanciava de um teatro ao gosto da época - aquilo a que ele próprio chamará espectáculo. “Digamos que pertenci a esse movimento de grandes libertações de costumes, de política, e de ruptura com as ortodoxias.” (Fernando Rodrigues, *entrevista pessoal a Jorge Silva Melo*, 20 de Julho, 2015)

Ao director teatral são normalmente reconhecíveis características que, tendencialmente, o colocam no centro das discussões culturais e artísticas do contexto

---

<sup>17</sup> Pseudónimo de José Carlos da Silva Castro, (Porto, 1930-2008). Notabilizou-se na crítica de teatro durante quase cinquenta anos, sobretudo no Diário de Lisboa e no Jornal de Letras. Deixou obra como poeta, dramaturgo e tradutor. Teve um papel preponderante na década de 1970 na divulgação do trabalho de Luís Miguel Cintra e Jorge Silva Melo.



cultural e artístico em que se movimenta, e Jorge Silva Melo procurou sempre esse posicionamento.

Nesta perspectiva, o teatro deverá ser sempre muito mais do que uma mera manifestação espectacular. É também uma prática social de construção da identidade, impregnada de uma prática cultural de resistência, pois, devido ao posicionamento do teatro face aos modelos hegemónicos, as ortodoxias que Jorge Silva Melo tanto contesta, o mesmo está destinado a construir um discurso artístico mas também ideológico, que resulta directamente do confronto entre os discursos hegemónicos e a tentativa de construção de um espaço alternativo para as suas manifestações artísticas. Mesmo que este confronto se materialize e se verifique num plano consciente, o teatro não pode senão disputar o espaço do reconhecimento com os discursos hegemónicos e, consequentemente, utilizar os seus processos de criação e produção enquanto práticas de resistência cultural.

A “realidade social” emana sempre de um conjunto de relações invisíveis, atrás das quais, portanto oculta, se desenrola uma permanente guerra de posições entre os indivíduos e os grupos que verdadeiramente têm opções de poder. Podemos imaginar um tempo futuro no qual um holograma gigantesco representando, por exemplo, um bairro “chic” de Paris, seria projectado sobre o nosso bairro com a finalidade de dissimular a fealdade do mesmo. Os detentores do poder fariam alarde de um “triunfo urbanístico”, e esses “Neros” do futuro vangloriar-se-iam por não terem tido que queimar Roma para manterem os casebres longe da vista dos turistas.

Queremos com isto dizer que, estas relações objectivas de poder tendem a reproduzir-se nas relações meramente simbólicas desse poder, e não é desajustado procurar no teatro, tal como poderia procurar-se em qualquer outro espaço cultural, a reprodução de um discurso “do nacional”. Entenda-se, desde logo, “o nacional” como o resultado de uma convenção entre as facções que partilham ou se revezam no poder.

Não resta a menor dúvida que o teatro, enquanto lugar de encontro, faz parte - implícita? explícita? - de um projecto liberal no qual a Cidade se transformaria em máquina incorporadora, e garante das qualidades “nacionais” desta e de outras práticas culturais. E, no entanto, a esse propósito vale a pena recordar a atitude de Jorge Silva Melo quando, a 29 de Janeiro de 2004, recusou o Prémio Almada para teatro, no valor

de 25 mil euros e instituído pelo Instituto das Artes, alegando que não compete ao Estado distinguir uns em detrimento de outros.

Pierre Bourdieu fala-nos de algo demasiado importante para poder ser ignorado: o poder simbólico. “... poder simbólico é, com efeito, esse poder invisível o qual só pode ser exercido com a cumplicidade daqueles que não querem saber que lhe estão sujeitos ou mesmo o exercem.” (Bourdieu, 1989, pp. 7-8). Bourdieu foca-se nas situações em que esse poder é normalmente ignorado, facto que nos permite intuir, que esse poder é plenamente reconhecido pelos agentes envolvidos.

Segundo Bourdieu, e no âmbito desta relação, a objectividade do sentido do mundo é definida pela concordância das subjectividades estruturantes, ou seja, o julgamento é igual ao consentimento, ou, como o próprio define, “senso = consenso” (1989, p.16). Os sistemas simbólicos exercem um poder estruturante - conhecer o mundo - na medida em que são também estruturados. E a estruturação decorre da função que os sistemas simbólicos possuem de integração social para um determinado consenso.

É o sítio onde a Cidade vai pensar, sem ter que votar, nem ter que rezar, mas é o sítio onde se vai pensar sobre o que é que somos, o que é que andamos a fazer na vida, como é que podemos melhorar isto, como é que podemos ser melhores para as outras pessoas, como é que fomos piores. Vamos pensar, horrorizarmo-nos, encantarmo-nos, mas é um sítio de pensamento colectivo. E é engraçado, porque é à noite que isto acontece, portanto quando as almas estão mais escurecidas, e quando podemos recolher-nos. Isso é o que eu espero que o teatro seja, o eco de uma sociedade. O eco, o reflexo, o espelho e a contradição de uma sociedade. (Fernando Rodrigues, *entrevista pessoal a Jorge Silva Melo*, 20 de Julho, 2015)

#### 4.4 Do estilo do director

Não obstante um espectáculo de teatro ser constituído por diversas partes como o texto, a cenografia, a iluminação ou a sonoplastia, o mesmo deve ser revelado ao espectador como um quadro completo.

O grande responsável por reunir os vários elementos do teatro é, naturalmente, o director, tal como é habitualmente sua, a responsabilidade das escolhas dos actores e dos elementos que chefiarão as diversas equipas. O papel do director aparece claramente como um elemento decisivo na estruturação do projecto espectacular e, conseqüentemente, na articulação entre os diversos sectores imprescindíveis para a materialização cénica. É em função da necessidade de satisfação dos seus anseios artísticos, que a estrutura teatral se organiza para a concretização do acontecimento maior, a apresentação teatral.

Por razões históricas somos expostos por conseguinte impregnados pelas diferentes formas de composição realizada pelos directores, cada um deles destacando-se no seu tempo e deixando a sua assinatura, e principalmente as suas obras, que serão discutidas e reflectidas por artistas, estudantes e amantes das artes teatrais.

“Embora já se saiba que muito espectador gosta de ir ver ‘o mesmo feito da mesma maneira’, chama-se a isso o estilo, não é nossa função ter estilo mas procurar as esquinas da vida” (Melo, 2000, pp. 3). O dramaturgo italiano Spiro Scimone, que Jorge Silva Melo tanto aprecia, sugere que o desafio é ir ao teatro olhar durante uma hora para quem passamos na vida sem olhar, para pessoas que na vida real só vemos que troco têm para nos dar quando lhes pagamos o serviço que nos prestam.

A propósito do não-estilo de Jorge Silva Melo, ou da busca pelas “esquinas da vida” conforme foi por ele referido, e sabendo nós que ele é não só um homem do teatro mas também, e muito, do cinema, arriscámos sugerir que a resultante dessa tão intensa relação - que apelidámos de bígama - teria, provavelmente, reflexo na sua maneira de entender, montar e dar aos espectadores um espectáculo de teatro.

Quando eu fazia teatro na Cornucópia, insistia muito nas referências cinematográficas. Tenho uma grande paixão pelo Vincente Minnelli, e os espectáculos que eu dirigia eram muito movimentados, coloridos e vibrantes,

por causa do Minnelli. Nos Artistas Unidos, os espectáculos que eu dirijo também têm grandes referências cinematográficas. Quem me formou, foi o cinema. O cinema clássico italiano, o francês, o americano, que foi sendo feito até aos anos sessenta, foi onde eu aprendi. A grande aprendizagem foi através do grande cinema, o que me abriu também as portas para a pintura e para a literatura. Por isso, eu insisto tanto na qualidade das vozes dos actores. (Fernando Rodrigues, *entrevista pessoal a Jorge Silva Melo*, 20 de Julho, 2015)

O director é o primeiro a envolver-se no processo criativo e uma das etapas iniciais do trabalho é a escolha do texto, geralmente determinada por alguma afinidade de Jorge Silva Melo com o material. Sabendo nós também que nutre uma grande paixão pela pintura, pela música e pela literatura, conhecemos agora melhor o universo pictórico que o inspira na composição das suas encenações, dos seus espectáculos. Uma vez que acompanhámos na íntegra, o processo que permitiu levar à cena a peça *Jogadores*<sup>18</sup>, aproveitámos para questionar Jorge Silva Melo acerca da visão antecipadora que dela teve quando se decidiu a pô-la em cena.

Esta peça que estamos agora a preparar, *Jogadores*, de Pau Miró, é uma peça que, para mim, tem referências cinematográficas muito concretas, do grande cinema italiano dos anos cinquenta e sessenta como, por exemplo, os “gangsters falhados” do Monicelli, e, estas “pequenas personagens” que não têm grandes destinos, que me encantam, foi o cinema italiano quem mas trouxe. Sendo Pau Miró um catalão, mas trabalhando também muito em Itália, em Nápoles, consegue criar estas quatro personagens de desesperados, de pessoas que não vão ter hipótese nenhuma de vencer na vida, e dar-lhes sonhos de grandeza, de amizade, de confraternização, que, eu acho, de uma

---

<sup>18</sup> Estreou no Teatro da Politécnica a 23 de Setembro de 2015.

forma que eu aprendi também no cinema. (Fernando Rodrigues, *entrevista pessoal a Jorge Silva Melo*, 20 de Julho, 2015)

Aparentemente, no plano da sua funcionalidade estética, o teatro de Jorge Silva Melo é um teatro próximo da vivência concreta da Cidadania. Isso implica, entre outros pressupostos, a defesa do valor da palavra contra o da espectacularização; o do tempo presente contra a contemplação do passado; o dos lugares que nos são próximos contra a evocação de outros lugares distantes ou inexistentes; o da linguagem do quotidiano contra a da elaboração literária. Tudo a configurar um teatro que possa ser a voz da cidade, registando as expectativas, medos, contradições, problemas, alegrias e fracassos que assaltam e modulam a vida no mundo de hoje, numa representação realista que é consequência do seu olhar crítico sobre o mundo e a vida.

Nesse universo dramático entram figuras sociais que, no geral, andam arredadas da dramaturgia contemporânea, como o operário, a mulher da limpeza, o arrumador de carros, a camponesa, o funcionário público, os jovens que procuram um primeiro emprego, o polícia, o toxicodependente, o soldado, o barbeiro, o coveiro, entre muitos outros. Trata-se, por isso, de um teatro que procura representar os gestos com que vivemos, um texto de hoje com palavras de hoje, onde se possa falar das pessoas que sobrevivem, e se estafam a tentar sobreviver, sem que sejam olhadas com desprezo.

...gostava muito que o espectáculo fosse sempre o mais simples possível, nada de complicações, a linha recta entre as palavras do autor e o espectador. O mínimo de “efeito”. Isso deve ter a ver com a idade, porque eu nem sempre fui assim, mas também tem a ver com estar farto de “autoridades”. Quando vou ao teatro e vejo a imensa coisa que o encenador quis pôr entre a palavra e mim, aborreço-me. Não preciso de tanto chantilly, pode ser só a massa folhada. (Fernando Rodrigues, *entrevista pessoal a Jorge Silva Melo*, 20 de Julho, 2015)

“Identidade. Identidade é uma coisa muito importante.”<sup>19</sup> Em relação ao fazer teatral dos Artistas Unidos, podemos talvez falar de uma dialéctica da concepção e da criação a partir das ideias do director. Este fazer teatral equivale a ter uma estrutura horizontal inicial, como se fosse uma folha branca pousada sobre a mesa, e, de seguida, a partir das interferências, das intervenções e dos estímulos do director, essa estrutura ideológica tornar-se vertical, de modo a que as diversas relações e ideias estejam presentes na resultante, unificando o processo de trabalho das diversas funções - o actor, o cenógrafo, o iluminador, o figurinista, o produtor - e das diferentes expressões artísticas - o músico, o artista plástico, o bailarino - que vão impregnando o processo criativo. Interpretando uma acção total do fazer teatral, é o director quem proporciona o diálogo entre as diferentes linguagens que compõem a cena. Para se reportar à figura do director ou encenador, a língua francesa utiliza a expressão “metteur-en-scène”, o que numa tradução literal poderia corresponder a algo como “aquele que põe em cena”, “o responsável por levar à cena”, o que, dado o que acima acabámos de referir, empresta à designação “director” uma dimensão mais adequada e merecida.

A mim, interessa-me muito essa linha recta simples. De encontrar a maneira mais simples de levar à cena. Tem a ver com um certo classicismo que agora é o meu gosto, se calhar já fui mais barroco quando era jovem, e agora se calhar interesse-me mais por formas lineares, simples, menos pretensiosas. (Fernando Rodrigues, *entrevista pessoal a Jorge Silva Melo*, 20 de Julho, 2015)

A questão dos públicos é polémica e transversal ao teatro português. É frequente ouvir-se falar de uma “crise de públicos” como sendo algo que já vem de há vários anos e sobre cuja solução as opiniões divergem. Divergente ou, no mínimo, instável, é também uma relação tão elementar quanto a da oferta e da procura. E quanto mais instável for a relação entre esses dois elementos, “...maior o peso atribuído ao público como fonte de legitimidade no processo de produção artística.” (Madeira, 2002, p. 135)

“É um dos problemas de identificação do Teatro da Politécnica. O público, que confia em mim, acredita mais nos espectáculos que eu faço fora daqui. Ou seja, prefere

---

<sup>19</sup> Fernando Rodrigues, *entrevista pessoal a Jorge Silva Melo*, 20 de Julho, 2015.

ir ver ao Teatro Nacional, ou ao São Luiz.” (Fernando Rodrigues, *entrevista pessoal a Jorge Silva Melo*, 20 de Julho, 2015). O teatro dos Artistas Unidos é também, e por tudo o que atrás foi sendo referido, um teatro que vive de um desejo imenso de convocação de uma presença. De uma espera, no fundo, que não de Godot, mas de público. Acreditamos que Jorge Silva Melo gostaria, e achar-se-á merecedor, de um dia, quiçá, dispor de uma grande sala para poder construir os seus espectáculos teatrais, à imagem de um seu antigo mentor, Giorgio Strehler, “Strehler era um génio, absoluto... em condições de trabalho que eu nunca tive, claro, e com quantidades de dinheiro que eu nunca tive, nem nunca terei”, e acrescenta, “O que eu gostaria, era de dar (ao espectador) a recta da simplicidade. Portanto, tentar tirar todo o chantilly que o teatro tem atirado ultimamente para cima das pessoas, e encontrar um espaço de convívio, de conversa, de simplicidade entre o texto, os actores e o espectador.” (Fernando Rodrigues, *entrevista pessoal a Jorge Silva Melo*, 20 de Julho, 2015). Foi assim, decidido a cumprir o objectivo de fazer o “seu” teatro, que Jorge Silva Melo construiu à sua volta uma articulação de saberes e fazeres, organizados informalmente, na primeira fase do projecto Artistas Unidos. Hoje, com funções perfeitamente sedimentadas.

## ORGANOGRAMA DOS ARTISTAS UNIDOS - 2015

### Jorge Silva Melo

Sócio Maioritário e Director

Direcção Artística

Direcção de Comunicação

Edições

Exposições

Cinema

### Andreia Bento

Sócia

Actriz/Encenadora

Direcção de Produção

Recursos Humanos

Responsável de Bilheteira

Secretariado

Edições

### António Simão

Sócio-Gerente

Actor/Encenador

Direcção Técnica

### João Meireles

Sócio

Actor/Encenador

Direcção de Produção

Recursos Humanos

Venda de Espectáculos

Digressões

### Pedro Carraca

Sócio-Gerente

Actor/Encenador

Direcção Financeira

Responsável de Espaços

Transportes

Armazenamento

## BIBLIOGRAFIA

### Bibliografia citada e leituras

Artaud, Antonin (2006). *O teatro e seu duplo*. Martins Fontes, São Paulo, Brasil. Disponível online em: <http://docslide.com.br/documents/antonin-artaud-o-teatro-e-seu-duplo.html>

Auslander, Philip (2008). *Liveness – Performance in a mediatized culture, Second Edition*. Routledge, New York, USA.

Barthes, Roland (2004). *A morte do autor*. O Rumor da Língua. Martins Fontes, São Paulo, Brasil. Disponível online em: <https://www.uploady.com/#!/download/sTCJbtOHMgZ/Pc9jwi6pfis1lfhL>

Beck, Ulrich (1992). *Risk society: towards a new modernity*. Sage, London, England.

Benjamin, Walter (2006). *O autor como produtor in A modernidade* (edição e tradução de João Barrento). Obras escolhidas de Walter Benjamin. Assírio & Alvim, Lisboa, Portugal.

Borges, Vera (2001) *Todos ao Palco! Estudos Sociológicos Sobre o Teatro em Portugal*. Celta, Oeiras, Portugal.

Borges, Vera (2007) *O Mundo do Teatro em Portugal – Profissão de actor, organizações e mercado de trabalho*. Imprensa de Ciências Sociais, Lisboa, Portugal.

Bourdieu, Pierre (1989). *O poder simbólico*. Difel, Lisboa, Portugal

Brecht, Bertolt (2005). *Estudos sobre Teatro*. Nova Fronteira, Rio de Janeiro, Brasil.

Eco, Umberto (1984). *Como se Faz uma Tese em Ciências Humanas*, 3.<sup>a</sup> Edição. Presença, Lisboa, Portugal.

Foucault, Michel (2006). *O que é um autor?* Vega. Lisboa, Portugal.



Madeira, Cláudia (2002). *Novos Notáveis - Os Programadores Culturais*. Celta, Oeiras, Portugal.

Menger, Pierre-Michel (2005) *Retrato do Artista enquanto trabalhador - Metamorfoses do Capitalismo*. Roma, Lisboa, Portugal.

Weber, Max (2005) *Três tipos de poder e outros escritos*. Tribuna da História, Lisboa, Portugal.

### **Websites e páginas internet**

Anabela Mota Ribeiro (2016). *Jorge Silva Melo*. Consultado em Dezembro 12, 2015, em <http://anabelamotaribeiro.pt/26440.html>

Artistas Unidos (2016). *Filmes - AINDA NÃO ACABÁMOS como se fosse uma carta de Jorge Silva Melo*. Consultado em Fevereiro 10, 2016, em <http://www.artistasunidos.pt/index.php/arquivo/filmes>

Teatro da Cornucópia (2016). *Teatro do Bairro Alto*. Consultado em Dezembro 15, 2015, em <http://www.teatro-cornucopia.pt/v2/teatro-do-bairro-alto>

Frota G. (2015). Isto foi a juventude - e teve um fim. Entrevista com Jorge Silva Melo. *Jornal Público*. Consultado em Janeiro 11, 2016, em <https://www.publico.pt/culturaipsilon/noticia/a-juventude-teve-um-fim-1707865>

### **Entrevistas**

Fernando Rodrigues, *entrevista pessoal a Jorge Silva Melo*, 20 de Julho, 2015.

Fernando Rodrigues, *entrevista pessoal a Andreia Bento*, 22 de Julho, 2015.

### **Artigos de revistas especializadas**

Artistas Unidos (2006, Junho). Artistas Unidos, 4 anos de datas e questões. *Artistas Unidos - revista*, 16, pp. 2.

Carraca, P. (2006, Junho). Com a corda na garganta. Dois anos no Teatro Taborda: alguns artistas fazem um balanço. *Artistas Unidos - revista*, 16, pp. 10-19.

Melo, J. S. (1999, Dezembro). Editorial. *Artistas Unidos - revista*, 1, pp. 3.

Melo, J. S. (2000, Setembro). Sete primeiros meses n'A Capital - foi bom? foi mau? cá vamos. *Artistas Unidos - revista*, 2, pp. 1-4.

Simão, A. (2006, Junho). Com a corda na garganta. Dois anos no Teatro Taborda: alguns artistas fazem um balanço. *Artistas Unidos - revista*, 16, pp. 10-19.

Simão, A. (2006, Junho). Com a corda na garganta. Dois anos no Teatro Taborda: alguns artistas fazem um balanço. *Artistas Unidos - revista*, 16, pp. 10-19.

Vasques, Eugénia (1999, Abril/Junho). O Teatro Português e o 25 de Abril: uma História ainda por contar. *Instituto Camões - Revista de Letras e Culturas Lusófonas*, 5. Disponível em:  
[http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3378/1/Teatro\\_Portugues\\_25\\_Abril.pdf](http://repositorio.ipl.pt/bitstream/10400.21/3378/1/Teatro_Portugues_25_Abril.pdf)

## APÊNDICE A

### Entrevista a Jorge Silva Melo

ENTREVISTA A JORGE SILVA MELO | TEATRO PAULO CLARO NA  
POLITÉCNICA | JULHO 2015

FR – Nascido em Lisboa, a 7 de Agosto de 1948. Actor, encenador, cineasta, escritor, dramaturgo, tradutor... Qual dos epítetos, ou a ordenação mais adequada para os mesmos, que melhor o definem, Jorge Silva Melo?

JSM – Não sei... (Risos). Fiz muitas coisas. Os meus estudos foram, primeiro a literatura, e depois, o cinema. Ao mesmo tempo, quando voltei para Portugal depois dos estudos de cinema, não havia muitas hipóteses de trabalhar em cinema. Comecei por trabalhar como assistente em quatro filmes, mas depois pararam os financiamentos e nessa altura fundei o Teatro da Cornucópia, com o Luís Miguel Cintra. O teatro interessava-me. Já tinha feito teatro universitário e, naqueles tempos de 1972/73, não conseguia fazer cinema. Os apoios da Fundação Gulbenkian tinham acabado. Entretanto, saí do Teatro da Cornucópia e fui viver para Berlim. Iniciei um período de dois anos em que fui assistente do Peter Stein, do Giorgio Strehler e do Patrice Chéreau, que eram os grandes encenadores dessa época. Quando regressei fiz algum cinema e durante sete anos passei sempre quatro meses por ano em França, onde enquanto actor, participei em sete produções. Depois comecei a achar que era altura de voltar para Portugal, tinha quarenta e tal anos e encontrei então uns quantos jovens actores e actrizes que me interessaram - o Manuel Wiborg, a Joana Bárcia, o António Simão, o João Meireles, o Pedro Carraca - e foi com eles que acabei por fundar os Artistas Unidos. E durante todos estes anos é isto que tenho feito, que é, portanto, não tanto o encenador Jorge Silva Melo, mas antes o director de uma companhia que eu queria muito que fosse multifacetada e com propostas diferentes, mas que tem tido uma vida complicada.

FR - No primeiro período a que faz referência, e na sequência dos estudos académicos, quando vai para Londres estudar cinema, vive-se em Portugal um momento

preponderante, e de tal forma importante que marcou toda uma geração. Se o apelidassem de “filho do Maio de 68”, como é que reagiria? Revê-se nessa “imagem”? O que é que isso lhe inspira?

JSM - Eu até sou mais “pai” do que “filho”, do Maio de 68... (Risos). Eu tinha 19 anos nessa altura. Já tinha sido preso pela polícia política portuguesa, a 21 de Fevereiro desse mesmo ano. Estive preso um mês, porque participei numa manifestação internacional importante, contra a guerra do Vietname, que, em Portugal, adquiriu uma outra dimensão, porque era também, contra a guerra colonial. Portanto, participei nisto e fui preso. Tive uma politização rápida e violenta. O Maio de 68, para mim, foi muito importante porque, estávamos a viver uma aventura, pela rádio. Ou seja, “nós por cá” dentro de uma ditadura e, aqueles, aparentemente, “heróis lá fora”, longe. Portanto, era uma coisa que era “sonhada” - “eles” podiam estar a fazer coisas que “nós” não podíamos, e das quais ouvíamos falar, vagamente, quando escutávamos rádios ou líamos jornais que muitas vezes chegavam cá censurados. Digamos que pertenci a esse “movimento” de grandes libertações de costumes, de política, e de ruptura com as ortodoxias. Nunca me interessei muito pelo Partido Comunista, a não ser pela sua história, que não por lhe pertencer. Eu vinha dos católicos de esquerda, era isso que me interessava, mas também, e sobretudo, outra forma de fazer política, outra forma de “fazer vida”, e, de certa maneira, “isso” acaba por vir a ser “isto”, que é uma companhia de teatro, uma companhia de “bandidos”... (Risos). Uma companhia de teatro tem, tal como um convento, a mesma ideia de isolamento do mundo. Como trabalhamos, também, a horas diferentes das “outras pessoas”, estamos como num convento. No entanto, as nossas “leis” não são as mesmas das outras pessoas, pois “andamos a roubar dinheiro”, e, portanto, somos “bandidos”. Mas, a ideia de “bandido”, de “grupo de bandidos”, é uma ideia que me interessa.

FR - “Bandidos”, mas operários.

JSM - Exactamente. Trabalhando, trabalhando muito. (Risos)

FR - Esta relação, a qual arrisco designar por “bígama”, com estes dois grandes amores, o cinema e o teatro, pode configurar uma forma original, não só de entender o teatro, mas também de o “dar” aos espectadores?

JSM - Sim. Quando eu fazia (teatro) na Cornucópia, insistia muito nas referências cinematográficas. Tenho uma grande paixão pelo Vincente Minnelli, e os espectáculos que eu dirigia eram muito movimentados, coloridos e vibrantes, por causa do Minnelli. Nos Artistas Unidos, os espectáculos que eu dirijo também têm grandes referências cinematográficas. Quem me formou, foi o cinema. O cinema clássico italiano, o francês, o americano, que foi sendo feito até aos anos sessenta, foi onde eu aprendi. A grande aprendizagem foi através do grande cinema, o que me abriu também as portas para a pintura e para a literatura. Por isso, eu insisto tanto na qualidade das vozes (dos actores). Esta peça que estamos agora a fazer, Jogadores, de Pau Miró, é uma peça que, para mim, tem referências cinematográficas muito concretas, do grande cinema italiano dos anos cinquenta e sessenta como, por exemplo, os “gangsters falhados” do Monicelli, e, estas “pequenas personagens” que não têm grandes destinos, que me encantam, foi o cinema italiano quem mas trouxe. Sendo Pau Miró um catalão, mas trabalhando também muito em Itália, em Nápoles, consegue criar estas quatro personagens de desesperados, de pessoas que não vão ter hipótese nenhuma de vencer na vida, e dar-lhes sonhos de grandeza, de amizade, de confraternização, que, eu acho, de uma forma que eu aprendi também no cinema.

FR - Os Artistas Unidos são estatutariamente uma empresa?

JSM - É uma empresa, exactamente.

FR - Por necessidade, ou por opção?

JSM - Por opção, e desde o início. Já teve várias mudanças de sócios, mantendo-me eu sempre enquanto sócio maioritário. Eu sempre achei que a ideia de “associação” é uma coisa demagógica, porque criar “associações” que depois funcionam como empresas, em que os directores, no fundo, mantêm o lugar sem serem sujeitos a escrutínio, não são sufragados, é uma ideia que me parece demagógica. Quer o Teatro da Cornucópia, que eu também fundei, quer os Artistas Unidos, são empresas, vivendo com os problemas daí resultantes. Por exemplo, há subvenções que não podemos receber porque são destinadas a associações, mas eu acho que isto é sempre demagógico de afirmar, porque no fundo quem ganha com os Artistas Unidos, sou eu. Portanto, sou mesmo o patrão.  
(Risos)

FR - Recordo agora Giorgio Strehler e a actividade que desenvolveu, enquanto director e encenador, no Piccolo Teatro di Milano, e encontro algum paralelismo na estrutura, na forma como ela está organizada, e até na própria figura do Jorge Silva Melo. Quer comentar?

JSM - Strehler era um génio, absoluto, e foi durante os primeiros anos, acompanhado por outro génio, chamado Paolo Grassi. Paolo Grassi ocupava-se da administração e das edições, tendo a certa altura sido nomeado director do Teatro La Scala (Milão), que ficava situado mesmo por trás do Piccolo, portanto eram no mesmo bairro, e, deixou a sua mulher a trabalhar com o Strehler. O Strehler, sendo um génio da encenação, era um homem de uma rapidez absolutamente esmagadora. Fui assistente dele em dois espectáculos, uma ópera, as Bodas de Fígaro, e uma peça, A Alma Boa de Setsuan, e aí pude observar como ele tomava decisões “como no cinema”, ou seja, com a rapidez que o cinema exige, assim trabalhava ele no teatro. E isto acontecia, talvez, porque quando ele (Strehler) começou o Piccolo, o Piccolo era uma associação que a câmara de Milão convidou para “tomar conta” de um espaço horrível, que era o espaço que tinha sido da Gestapo, mas tinha por obrigação estreitar catorze espectáculos por ano, e eram espectáculos como Ricardo III, Sonho de Uma Noite de Verão, Os Gigantes da Montanha, etc., que ele ensaiava em duas semanas e meia, três, no máximo, com grandes actores, muitos deles formados por si, outros que já vinham de trás. Mas, tudo isto, com uma rapidez e uma capacidade de decisão, de tal forma que, no terceiro ano do Piccolo criou obras-primas do teatro, e sempre com esses ritmo e intensidade que referi. O que eu mais aprendi com o Strehler, e se calhar agora já estou a perder, é a ideia de “urgência”, de “não voltar atrás”, não hesitar, tomar decisões, vamos continuar, é assim, não vamos “engonhar”. Para mim, um ensaio é um momento sagrado, não é para estar ali a “engonhar”. Eu faço ensaios curtos, o Strehler fazia ensaios longos, mas quero sempre que no dia seguinte se avance mais um pouco, sempre sem “engonhar”. O Strehler tomava decisões com a rapidez do relâmpago, em condições de trabalho que eu nunca tive, claro, e com quantidades de dinheiro que eu nunca tive, nem nunca terei. Por exemplo, quando ele fez A Alma Boa de Setsuan, ensaiou num palco em Modena, um palco como o do São Luíz, durante três meses! Com o cenário todo feito, e a equipa toda constituída! Num palco como aquele!

FR - O modelo de organização dos Artistas Unidos preconiza a existência de um organigrama bem definido?

JSM - Temos um organigrama, sempre com problemas, até porque a nossa actividade se divide, na realidade, em três actividades. Nós temos a actividade daqui, a do Teatro da Politécnica, onde fazemos produções ou co-produzimos pequenas produções e fazemos exposições, depois temos as produções que fazemos para os teatros “grandes” (Teatro Nacional, Teatro Municipal São Luís, e Teatro São João) que têm uma outra “lógica”, e finalmente temos, o cinema. Portanto, temos estas três actividades. O cinema tem estado mais parado, é possível que recomece, agora com mais intensidade. Mas, as grandes produções que fazemos para os grandes teatros “cheira-me” a que vão acabar pelos tempos mais próximos, porque já sou velho e os “novos teatros” já não querem pessoas acima dos trinta e cinco anos. Veremos o que é que vai acontecer. Bom... mas, tudo isto exige que cada espectáculo/produção seja de cinema, seja de teatro, tenha sempre, como responsável, um dos sócios. Nós temos reuniões semanais, todas as sextas-feiras de manhã reunimos para planificação dos trabalhos. O João Meireles ocupa-se das grandes produções, o Pedro Carraca ou o António Simão ocupam-se, normalmente, das produções mais pequenas, a Andreia Bento ocupa-se da administração, e eu ocupo-me da promoção e da programação, são as tarefas de que estou incumbido. Não são fáceis, estas discussões, e às vezes há momentos em que estamos ali a “engonhar” um bocado.

FR - Durante a nossa conversa, o Jorge Silva Melo já “desmontou” o facto de as associações, não sendo empresas, logo, possuindo uma “máquina produtiva” com menos compromissos legais (tributários), “padecerem” de alguma falta de transparência. Será que, em função do exposto, o “produto final” apresentado por umas e por outras (empresas e associações) é, também ele, diverso? De que forma podemos verificá-lo na actividade artística dos Artistas Unidos?

JSM - Eu gostava que isso fosse verdade, ou seja, eu gostava que a produção não fosse apenas minha, aliás muitas vezes fiz encenações assinando com um dos actores. Gostava muito que os espectáculos pudessem ter autoria colectiva, mas nem sempre é fácil por causa das dificuldades do local, e de logística, que temos. É muito difícil congregar estas pessoas, que são cada vez menos. Temos cada vez menos pessoal contratado ao ano, porque tivemos um corte no subsídio de cerca de 50%. No entanto já fizemos aqui (Politécnica) espectáculos que me deram imenso prazer. Espectáculos em que eu vinha “ver” os ensaios duas vezes por semana, que eram criados pelos actores na base de muita “discussão”, e eu só vinha duas vezes por semana, não era preciso mais, sendo que alguns deles (espectáculos) foram particularmente felizes. Há espectáculos

que são integralmente assumidos por mim, e outros que são assumidos pelo António Simão, pelo Pedro Carraca, etc. Eu gosto muito de discutir isso, quem é que está mais preparado para assumir determinado espectáculo, portanto, “pegar” nesse espectáculo e levá-lo até ao fim, e isso é algo que vamos discutindo entre a direcção e a produção, são as tais reuniões de programação que ocorrem à sexta-feira.

FR - Há algum tempo atrás, quando estava em cena, aqui no Teatro da Politécnica, o espectáculo A Batalha de Não-Sei-Quê, de Ricardo Neves-Neves, ouvi da boca do Jorge Silva Melo, e a propósito de alguma falta de público, a seguinte afirmação “...uns (espectadores) não vêm, porque acham que o espectáculo não é meu, outros também não vêm, mas porque acham que o espectáculo é meu.”

JSM - É um dos problemas de “identificação” do Teatro da Politécnica. O público, que confia em mim, acredita mais nos espectáculos que eu faço “fora daqui”. Ou seja, prefere ir ver ao Teatro Nacional, ou ao São Luíz. É um público, necessariamente “mais velho”, que acha que “aí” (nos grandes teatros) é quando eu estou a “apostar mais”. Portanto, que são espectáculos “mais meus”, aqueles que eu faço “fora daqui”. Na realidade, temos tido bastante público, sempre que fazemos “fora daqui”. “Aqui” (Teatro da Politécnica), mesmo aos espectáculos que são dirigidos por mim, essas pessoas não vêm. Temos perdido muito do público mais velho, que também por ser mais velho tem mais dificuldade em sair, ou “apetece-lhe” menos, ou simplesmente “não está para isso”. Mas também esse público não vem ver os mais novos que produzimos, não se interessam. Os mais novos (espectadores), não vêm ver as minhas produções “aqui”, mas vão ver as que são no São Luíz ou no Teatro Nacional. Portanto, “aqui”, o grande problema é ter que “marcar” a identidade de uma sala, o que não é fácil, aliás, não há muitas nessa condição, se pensarmos bem. Das salas que existem neste momento, há uma que tem uma identidade forte no que diz respeito às suas produções, porque quanto às que acolhe não poderei dizer, que é o Teatro Meridional. O Teatro da Cornucópia ensaia e produz cerca de três meses e meio por ano, e “acolhe” pouco. O Teatro da Comuna funciona um pouco como “garagem” de diversos espectáculos, e produz pouco, pois tem também ela própria um subsídio muito reduzido. O Teatro Aberto é a sua própria “marca”, é a sua própria produção. Portanto, há muito poucas salas que tenham a hipótese de dizer aos espectadores aquilo que eu gostava de dizer. E o que eu gostava era de ser “dono da casa”, e dizer aos espectadores “venham



ver isto em que eu aposto, de que eu gosto, venham ver se gostam”, mas nem todos querem ouvir a minha conversa.

FR - Apesar disso, eu, enquanto espectador, sinto que é dessa forma que o Jorge Silva Melo “me informa” acerca dos espectáculos que esta sala (Teatro da Politécnica) proporciona.

JSM - Os quais eu gostava que fossem “diferentes”, que tivessem uma “garantia” de qualidade, de interesse e de inovação. Era o que eu gostaria. E sempre baseados em textos, que é aquilo que me interessa, a literatura. Isso é o que me interessa, é o que eu gostava que existisse, mas tenho sentido que nestes dois últimos anos o interesse do espectador é cada vez menor.

FR - Acha que isso poderá estar directamente relacionado com a “crise”, o “momento” económico?

JSM - Não se sabe. Porque, apesar de tudo, os espectáculos “grandes” estão cheios. Por exemplo, nós fazemos no São Luíz e temos uma média de 350 espectadores por sessão, enquanto aqui (Teatro da Politécnica) estávamos a ter entre 20 e 30.

FR - Crê que isso contribui para a caracterização do espectador de teatro em Portugal?

JSM - Acho que neste “momento”, o espectador gosta de ir a salas “grandes” onde tem a certeza de encontrar muita gente, de sentir calor humano, e de que o seu investimento de quinze ou vinte euros é uma “noite cheia”. Já não lhe apetece tanto ir para um “quartinho alugado” gastar dez euros, mas para ver uns “miúdos”, tem menos interesse “nisso”, portanto, o lado “festa colectiva” é muito importante.

FR - Poderá isso estar relacionado com a utilização crescente, nomeadamente por parte dos media e dos seus “opinion makers”, de palavras como “cultura” ou “evento”, em detrimento dos uso de palavras como “arte” ou “manifestação artística”?

JSM - Sim. Sim. Sim. Mas, eu compreendo. Quer dizer, com a idade que eu tenho, também tenho ido cada vez menos ao teatro, e vou menos a espectáculos aos quais costumava ir mais vezes. O “of-of” actual, que eu segui bastante bem até há muito pouco tempo, neste momento não tenho seguido, porquê? Porque me interessa menos? Porque já sei o que vou ver? Não sei. Há uma crise no “of”. Nas grandes produções há

uma crise, parece-me evidente, mas mesmo assim estão a fornecer material para eu pensar.

FR - Já foi referido que uma parcela da actividade dos Artistas Unidos está directamente relacionada com as co-produções e os acolhimentos, naturalmente existe um critério subjacente às escolhas?

JSM - Há um critério que é importante, a amizade. Por exemplo, interessa-me muito que o Ricardo Neves-Neves trabalhe comigo, e que tenha desenvolvido a sua carreira de escritor, interessa-me apoiar os seus projectos, pois que de alguma forma ele “nasceu de nós”, ele e muitos outros. Do grupo que actualmente faz (integra as diversas produções), a maior parte eram jovens figurantes, num espectáculo que nós fizemos. A mim interessa-me que desenvolvam o seu discurso pessoal, por isso, o Elmano Sancho está também agora a lançar-se na concepção e produção de espectáculos, porque também me interessa que as pessoas que trabalham connosco ganhem maturidade e que queiram desenvolver o seu projecto. Portanto, este (critério) é evidente. O outro é, a dramaturgia. A que nos interessa. Se alguém se interessa, como o Elmano Sancho se interessou, por exemplo, por Enda Walsh, que é um autor que me interessa muito, eu tudo farei para ter aqui esse espectáculo. Depois há também fenómenos conjunturais de trocas de serviços. Por exemplo, nós vamos a Coimbra da mesma forma que Coimbra vem a Lisboa, isto é, sem cobrar dinheiro. Isto são coisas que eu acho que é importante fazer, e vamos fazendo na medida do possível. Na realidade não estamos a oferecer grandes condições nestes intercâmbios, ou seja, quando nós vamos a Coimbra temos mais espectadores do que os de Coimbra quando vêm a Lisboa. A razão, já a referi. O espectador vê que não sou eu e interessa-se menos, porque também não sabe muito bem quem são estes “tipos de Coimbra”.

FR - Vivemos um momento em que tudo gira à volta da ideia da “marca”, ou de “marcas”.

JSM - Identidade. Identidade é uma coisa muito importante. Claro que agora não se percebe muito bem, com a nova direcção do Teatro Nacional, que me parece, vai repetir muito a programação do Teatro Maria Matos. Se calhar vai-se criar um “vazio” que nos vai ser favorável.

FR - Podemos afirmar que o teatro dos Artistas Unidos, seja pela selecção dos autores, pela dos textos, ou mesmo pela própria abordagem dramaturgica, configura uma originalidade “muito própria”?

JSM - Eu gosto muito de ser “muito simples”. Aquilo que me interessa mais... há uma frase de um encenador inglês de quem eu gosto muito, que é difícil de traduzir, ele diz que o teatro é “from the text outwards”, ou seja, extirpando do texto as possibilidades que há. Eu gosto muito de ensaiar sem impor nada de início, deixar que a intuição dos actores encontre a “verdade” do texto, e só na segunda fase, portanto no segundo mês de ensaios, é que começo a dar forma àquilo que existe. Mas gostava muito que o espectáculo fosse sempre o mais simples possível, nada de complicações, a linha recta entre as palavras do autor e o espectador. O mínimo de “efeito”. Isso deve ter a ver com a idade, porque eu nem sempre fui assim, mas também tem a ver com estar farto de “autoridades”. Quando vou ao teatro e vejo a imensa coisa que o encenador quis pôr entre a palavra e mim, aborreço-me. Não preciso de tanto “chantilly”, pode ser só a “massa folhada”. (Risos)

FR - Portanto, os espectáculos dos Artistas Unidos não recorrem ao “artifício que distrai”?

JSM - A mim, interessa-me muito essa linha recta simples. De encontrar a maneira mais simples de levar à cena. Tem a ver com um certo classicismo que agora é o meu gosto, se calhar já fui mais barroco quando era jovem, e agora se calhar interessa-me mais por formas lineares, simples, menos pretensiosas.

FR - Quais são as expectativas do Jorge Silva Melo relativamente à evolução do teatro? Como é que idealiza esse “caminho”?

JSM - Neste momento, vejo o teatro a avançar para regiões que não me interessam muito, de onde a palavra vai sendo, pouco a pouco, expulsa, e é apenas uma forma “decorativa”. Aquilo que eu gostava, era que o teatro fosse o lugar de encontro da Cidade. Os teatros ocuparam o lugar das igrejas, aliás o Teatro Nacional é ao lado da igreja de São Domingos, mas ele é mais importante do que a igreja de São Domingos, e ocuparam o lugar das assembleias. Portanto, é o sítio onde a Cidade vai pensar, sem ter que votar, nem ter que rezar, mas é o sítio onde se vai pensar sobre o que é que somos, o que é que andamos a fazer na vida, como é que podemos melhorar isto, como é que

podemos ser melhores para as outras pessoas, como é que fomos piores. Vamos pensar, horrorizarmo-nos, encantarmo-nos, mas é um sítio de pensamento colectivo. E é engraçado, porque é à noite que isto acontece, portanto quando as almas estão mais escurecidas, e quando podemos recolher-nos. Isso é o que eu espero que o teatro seja, o eco de uma sociedade. O eco, o reflexo, o espelho e a contradição de uma sociedade. No entanto, cada vez mais está a ser mais “festivo”, e, apenas “festivo”. As programações muito cerradas, em que o espectáculo faz a estreia e “morre”, porque dois ou três dias correspondem apenas a “estreia”. São coisas que me magoam muito. A ideia de que “nós vamos pensar o nosso destino”, é uma ideia que me encanta na ideia de teatro.

FR - O que pode então o teatro esperar dos Artistas Unidos?

JSM - O que eu gostaria, era de “dar” a recta da simplicidade. Portanto, tentar tirar todo o “chantilly” que o teatro tem atirado ultimamente para cima das pessoas, e encontrar um espaço de convívio, de conversa, de simplicidade entre o texto, os actores e o espectador.

## APÊNDICE B

### Entrevista a Andreia Bento

Fernando Rodrigues

Entrevista com Andreia Bento

Estrela 60

Lisboa, 22 de Julho de 2015

Fernando Rodrigues - É diplomada pela ESTC, e integra os Artistas Unidos desde 2001, no entanto, só mais recentemente se tornou sócia.

Andreia Bento - Sim, é verdade. Sou sócia desde 2007. Neste momento somos cinco sócios, eu, o (João) Meireles, o (António) Simão, o (Pedro) Carraca e o Jorge (Silva Melo).

FR - É a mais “recente” de entre os sócios?

AB - Não. Eu entrei numa altura em que entraram outros sócios, mas que entretanto deixaram de o ser. Na altura em que eu entrei houve uma “abertura” alargada a algumas pessoas que colaboravam regularmente já há alguns anos com os Artistas Unidos. Mas, dos que entraram nessa altura, eu sou a única que permaneço até hoje.

FR - Considerando o estatuto “empresarial” e a existência de um organograma, facto confirmado por JSM, pressupondo que os restantes sócios fazem parte de uma espécie de “conselho de administração”, e sabendo que é actriz, quais são os outros “papéis representados” pela Andreia Bento no conjunto das actividades dos Artistas Unidos?

AB - Há três sócios gerentes, que são o Jorge Silva Melo, o António Simão e o Pedro Carraca. Enquanto eu e o João Meireles somos “apenas sócios”, isto é a situação oficial a nível da empresa Artistas Unidos. No que diz respeito às funções dentro da companhia, o Jorge (Silva Melo) é o Director Artístico, mas acaba por ser também um

Director Geral, e nós, os quatro restantes, estamos em pé de igualdade. No entanto, eu e o João Meireles estamos mais próximos do Jorge e mais ligados a questões de produção, de organização de recursos humanos. Não quero com isto dizer que, quer o Simão, quer o Carraca, não estejam igualmente “próximos”, ou seja, não respondem perante nós, mas têm igualmente “funções” de secretariado, de gestão dos espaços, assistência de encenação, etc. Pessoalmente sou responsável, em conjunto com o Jorge, pelas diversas edições dos Artistas Unidos (livros, DVDs, etc.), também faço muitas assistências de encenação, faço produção executiva, sou responsável pela organização do trabalho da bilheteira, faço secretariado, aqui todos fazemos o que for preciso, e, é claro, faço trabalho de actriz. (Risos)

FR - Esta “visão original” de “entender” uma organização tal que a dos Artistas Unidos, e considerando que o Jorge Silva Melo foi quem levou a que o processo se estabelecesse nestes termos, leva-me a perguntar-lhe, como é que gere o “trabalho artístico” na relação deste com os “outros trabalhos” que executa no âmbito da organização? As duas “tipologias” de trabalho têm, por consequência, valorizações diferentes, ou não?

AB - As minhas tarefas, digamos “não artísticas”, não “desaparecem” quando eu estou com tarefas artísticas. O que acontece é que a carga horária naturalmente é menor, E, portanto, precisamos de ver caso a caso se eu as consigo ir fazendo com a carga horária artística que tenho, ou, se há algumas tarefas que tenham que ser distribuídas por pessoas que estejam nessa altura mais livres, digamos, mais aliviadas de carga horária, seja ela de que natureza for. Dependendo do género de tarefas, as mesmas podem ser executadas por pessoal contratado, no entanto, as mais específicas serão sempre cumpridas por outro sócio. Mas, tarefas como, por exemplo, as da “comissão de leitura” (a dos Livrinhos de Teatro), não as passo a ninguém, faço-as ao mesmo tempo que estou a fazer todas as outras coisas.

FR - A “comissão de leitura” está relacionada com “critérios” editoriais?

AB - Exactamente. Quando eu comecei a trabalhar nos “Livrinhos de Teatro” já havia este conceito, que veio da Capital (a anterior sala de espectáculos dos Artistas Unidos), e que era a “Comissão de Leitura”. O Jorge Silva Melo tinha duas ou três pessoas que trabalhavam mais próximo dele, uma era o Francisco Frazão, que agora é programador da Culturgest, outra era o José Maria Vieira Mendes, e, era também a Joana Frazão, que fazia muitas traduções e fazia um pouco o que eu faço agora ao nível da produção e da

organização, e eles já chamavam às suas reuniões “a comissão de leitura”. Ora, isto pressupunha que também liam peças de teatro, que seleccionavam não só para editar, mas também para serem representadas. Entretanto, e infelizmente, por questões orçamentais fomos perdendo “cargos” que não podíamos manter, e fiquei só eu e o Jorge (Silva Melo) a fazer essa “gestão”, ou seja, tomamos decisões relativamente ao que se vai editar e/ou fazer, seja dos “novos”, portanto, contemporâneos, e que estão agora a “aparecer”, seja dos “clássicos”, que nós “recuperámos” em determinado momento. Ultrapassada a fase das “decisões”, sou eu quem assume a responsabilidade da produção dos “livrinhos”. Para além da colecção dos Livrinhos de Teatro, também editávamos a Revista dos Artistas Unidos, mas com o tremendo corte nos subsídios que se verificou há quatro anos atrás, tivemos que decidir o que manter, e foi o fim da Revista... Achámos que os “livrinhos” eram capazes de ser “mais interessantes” para o público em geral, porque, a Revista, embora fosse um excelente veículo de propaganda da actividade dos Artistas Unidos e também incluísse textos de peças, “perdia” para os “livrinhos”, que são procurados não só por muitos leitores, mas também por companhias profissionais e amadoras.

FR - Tive a oportunidade de me aperceber, durante os primeiros dias do estágio, que a Andreia Bento, para além das diversas funções já aqui referidas, se ocupava também de contactar directamente autores e editores, nomeadamente estrangeiros, com a intenção de conseguir a cedência dos direitos de representação e edição. Esta actividade está directamente relacionada com o conjunto das actividades da “comissão de leitura”?

AB - Muitas vezes, e relativamente à “comissão de leitura”, sou eu quem trata de tudo o que respeita a direitos de edição, e na maior parte dos casos também sou eu quem trata dos direitos de representação, isto porque, ao longo do tempo, os assuntos relacionados com produção e secretariado de produção começaram “a vir para mim”, e, hoje em dia, sou das pessoas que têm um maior conhecimento específico nessas áreas, e, porventura, também um maior à-vontade com alguns agentes, o que é bastante importante na medida em que nós (Artistas Unidos) tentamos sempre “fugir à SPA<sup>20</sup>”, isto é, preferimos tratar directamente com o autor ou com os seus agentes, excepto quando é absolutamente obrigatório, seja porque as agências a isso obrigam, seja porque os autores estão representados pelas congéneres estrangeiras (da SPA) e obrigam a que

---

<sup>20</sup> - Sociedade Portuguesa de Autores

tudo seja tratado “via SPA”. Às vezes, quando um autor é “difícil” de descobrir, ele ou o(s) seu(s) representante(s) , já nos aconteceu ter muita dificuldade em obter respostas acerca dos direitos, e então, naturalmente, recorremos à SPA.

FR - É frequente aparecerem peças que, em português, apenas existem nos “Livrinhos de Teatro, a serem utilizadas por outras companhias e outros encenadores, como, por exemplo, o Elmano Sancho, ou o Ricardo Neves-Neves e o Teatro do Eléctrico. Nestes casos, quem utiliza este “material”, e para o utilizar, recorre ao vosso auxílio no contacto com autores e agentes?

AB - Sim. Muitas vezes. Recebemos muitos emails, e somos frequentemente contactados, a perguntarem-nos como é podem contactar com determinado autor ou tradutor, porque estão interessados em levar à cena determinado texto, e nós facultamos esses contactos.

FR - Acompanhei os ensaios de “Jogadores” desde o primeiro dia, e verifiquei que, quando os Artistas Unidos iniciam a montagem de um novo espectáculo, surge imediatamente um cronograma que estabelece os “tempos” em que serão completadas etapas fundamentais para a concretização do processo. Fiquei com a sensação de que o Jorge Silva Melo é determinante no “esboço” desse calendário. Estou equivocado?

AB - Pode acontecer de uma de duas maneiras. Pode acontecer que o Jorge Silva Melo diga, “é preciso fazer um pré-pt<sup>21</sup> seguindo estas linhas”, e aí diz, “eu preciso de xis semanas ensaios, gostava que no dia xis fizessemos fotografia de cena, o actor xis pode entrar duas semanas mais tarde...”, etc. E, num caso destes, nós fazemos o necessário segundo estas indicações, e depois ele revê para uma aprovação final, ou, também pode acontecer o oposto, que é, a produção já está desenhada e ele diz só, “façam-me um pré-pt, para eu depois corrigir”. Nestes casos, o primeiro “desenho” do pré-pt, ou é meu, ou do João Meireles, ou do António Simão, ou do Pedro Carraca, embora eu e o Meireles o façamos mais do que o Simão e o Carraca, há no entanto produções que estão “destinadas” a eles, ou são eles que as fazem (nem sempre é o Jorge o encenador), e depois o Jorge Silva Melo revê essa proposta, corrige o que acha que é preciso corrigir e a partir daí fica “desenhado”.

---

<sup>21</sup> “pt” - plano de trabalho.



FR - Estamos no espaço físico onde funcionam a produção, a promoção, o secretariado, etc., dos Artistas Unidos, e, está tudo pronto para enviar aos espectadores mais um “folheto” de divulgação da sua actividade. Com que regularidade produzem este género de suporte de informação/divulgação, e quais as vantagens sensíveis da utilização do mesmo?

AB - Bem... Nós chamamos-lhe “trimestral”. Embora muitas vezes não haja só quatro por ano, depende. (Risos). Existe uma versão digital apenas para nossa utilização, entretanto, é impresso e depois enviado por correio para a nossa mailing-list, o que, nos dias que correm, é um “luxo”. Nós temos tentado... cortámos os convites, dantes enviávamos convites, mas o “trimestral”, esse, temos tentado mantê-lo. Contamos também com uma empresa especializada, que faz a sua distribuição em bares, museus, teatros, cinemas, há portanto uma lista de locais onde eles colocam igualmente o “trimestral”, e aí, as pessoas podem recolhê-lo, manuseá-lo.

FR - Outra das vossas “armas” de divulgação é a “newsletter” enviada por correio electrónico.

AB - Normalmente são semanais, a não ser que haja algo que obrigue a que se produza uma segunda newsletter na mesma semana. Têm a vantagem de chamar a atenção sobre o espectáculo, a exposição, etc., no período em que os mesmos decorrem.

FR - Na consecução das tarefas a que cada um dos sócios está consignado, e perante a necessidade de constituir uma equipa de trabalho com determinado objectivo, a relação entre os componentes dessa equipa estabelece-se segundo o modelo “piramidal”, isto é, “eu, fulano(a) de tal, é que sou o responsável...”, e, como tal, os outros cumprem, ou é mais uma relação do tipo “horizontal”?

AB - Podemos dizer que é um relacionamento “horizontal”, porque há uma grande entajada e um grande apoio de todos, e entre todos. Um exemplo disso é o envio do “trimestral”. Quando é preciso colar etiquetas, meter nos envelopes, etc., desde os sócios até à Dona Palmira (responsável pela limpeza dos espaços e figurinos), todos colaboramos. No que diz respeito a coisas mais específicas, normalmente há pessoas ou equipas que são directamente responsáveis por essa actividade ou sector de actividade. Não quero com isto dizer, que em caso de necessidade não possa acontecer uma “partilha” desse “trabalho”. Mas, normalmente... por exemplo, a promoção. A

promoção é: Jorge com “aquela pessoa ali”. Nós sabemos sempre com quem, porque nas reuniões semanais é sempre tudo falado entre todos, e quando é preciso “tomar decisões” todos dão a sua opinião, mas normalmente é, “Jorge com aquela pessoa ali”. E, só se for preciso alguma ajuda específica, ou se essa pessoa for de férias, é que alguém a vai substituir. Por exemplo, eu, de entre os sócios, trabalho mais com a “comunicação”, do que trabalho com a “d direcção técnica”. Eu, só trabalho com a “d direcção técnica” se, por exemplo, for assistente de um espectáculo e tiver que coordenar planos e trabalhos com essa “d direcção técnica”. Em contrapartida, o João Meireles enquanto responsável pelas vendas (de espectáculos) e digressões, o Pedro Carraca enquanto responsável pela gestão dos espaços, transportes e arrumações, relacionam-se de forma muito mais intensa e consequente, com a “d direcção técnica”. Nos Artistas Unidos temos um documento que acompanha todas as reuniões semanais, que todas as semanas actualizamos com contribuições de todos nós, ao qual o Jorge Silva Melo faz uma revisão final e no-lo devolve, para que nele continuemos a inscrever as nossas propostas e informações actualizadas acerca das diversas áreas das quais somos directamente responsáveis ou co-responsáveis. Desta forma, a informação base e as linhas orientadoras do trabalho para todas as áreas é do conhecimento de todos, o que nos dá uma percepção bastante clara de tudo o que se está a passar em todo o lado, e isto estabelece as bases da cooperação entre sectores, embora cada um preste uma atenção “diferente” ao sector do qual é responsável.

FR - “Artistas Unidos, e pluribus unum” (todos são um), será este o título do meu relatório de estágio, o que, sustentado pela observação que tenho tido oportunidade de fazer ao longo do período de estágio, me leva a colocar uma questão. A “unidade” (todos são um) dos Artistas Unidos está mais directamente relacionada com, “unidade” relativamente a uma entidade abstracta (a empresa), ou, pelo contrário, “unidade” relativamente à figura de Jorge Silva Melo e à sua acção?

AB - É assim, o Jorge Silva Melo é o Director Artístico, e é também o sócio maioritário, portanto, há realmente um peso forte da sua opinião, e mesmo nós, os restantes sócios, tentamos ao máximo, ir ao encontro daquilo que são os seus objectivos. É óbvio que nem sempre concordamos com as mesmas coisas, e falamos abertamente sobre isso. Às vezes há assuntos que só são decididos através de votação, e já aconteceu votarmos contrariamente à vontade do Jorge, o que não é muito frequente, também porque no nosso entender “isto”, é acima de tudo a Companhia do Jorge Silva Melo. Claro que

entretanto as pessoas (restantes sócios) também foram ganhando o seu “lugar”, e foram “investindo” trabalho, mas acima de tudo, “isto”, é, não só a Companhia de Teatro que ele fundou, mas também uma visão e um objectivo de trabalho que são as dele.

FR - Quando, nesses raros momentos, contrariaram a vontade de Jorge Silva Melo, embora de forma democrática, qual foi a sua reacção?

AB - Sim, já decidimos de forma contrária aquilo que ele preferia, e ele aceitou. Aceitou à sua maneira, e depois, ouvimos durante seis meses, que tínhamos estado “contra ele”. (Risos). Eu acho que cada um de nós tem sempre responsabilidades, ou seja, ninguém está isento de responsabilidades. Se eu tenho uma coisa para fazer, e falhar, a responsabilidade é minha. Ainda assim o pior é, e esta é uma das velhas lutas do Jorge, falhar mas não avisar atempadamente que não se vai conseguir. Portanto, eu acho que ao nível da responsabilidade não deixa de haver uma “responsabilidade individual”, que tem a ver com os trabalhos e o prazo em que cada um tem que cumprir e respeitar. Nada do referido impede, antes contribui, para a existência de uma “filosofia da entreajuda”, uma espécie de “um por todos e todos por um”.

FR - Entre os sócios existem diferenças de idade, de temperamento, etc., no entanto, tal não os impede de se entreajudarem, e de se complementarem. Como é que se faz para que isso aconteça?

AB - Acho que temos o “objectivo comum” de continuar a fazer o que fazemos. Divulgar a dramaturgia contemporânea, os bons autores, os bons textos, os bons actores... acho que essa é a “cola” que nos une.

